ادبستان



مقولاتی در بارهٔ فرهنگ (شهید دکتر بهشتی) / **دیدار** (غلامعلی حداد عادل) / **هبوط درد بودن** (ابوالقاسم کاوه) / **عاشورایی ها** (حسن حسینی) / **به یاد دکتر معین** (هادی میرزا نژاد موحد) / **تو را می‌خوانم** (محمدعلی علومی) / **تجدد در فراز و فرود مذهب و خرد** (غلامعلی خوشرو) / **به یاد استاد حسن کامکار** (محمود میرزاده) / **فلسفه و تئوری تئاتر حماسی** (دکتر سید مصطفی مختاباد) / **فرهاد سوم** (حسن بنی عامری) / **طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی** (جلال رفیع) / **بهار در پیلهٔ تنهایی** (شاهرخ تندرو صالح) / **زادگاه زنبق** (احمد عزیزی) / **اسطورهٔ «دیونیزوس»** (دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی) / و...

۴۳
ماهنامه ـ تیر ۱۳۷۲
۱۲۴ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام

□ سال چهارم ـ شمارهٔ هفتم (پیاپی: ۴۳) تیرماه ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹

پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳

شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵

شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature

Published by Ettelaáte co.

(Vol. 4, No.7, July 1993)

Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám

Fax 3111223

Add: 11144

Ettelaát Building

Khayyam Ave

Tehran

Iran

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی

■ صفحه آرا: داود مظفری

■ عکاس: علی آذرنیا کماری

■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



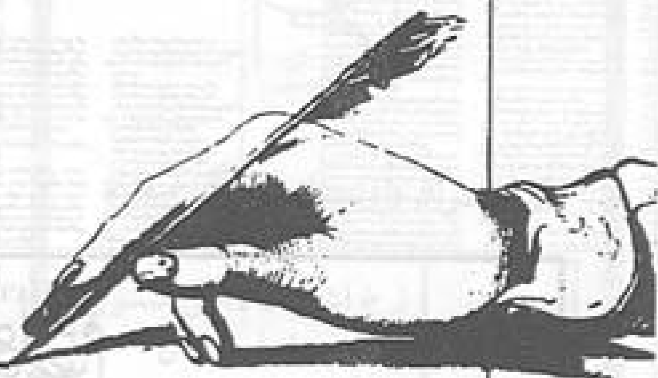
■ روی جلد: عاشورا ـ کار حبیب صادقی

□ پشت جلد: اثری از خوان میرو (به مناسبت صدمین سالگرد تولد او)

□ داخل جلد: نقاشی خط ـ کار حسین راه‌کوه



بسم الله الرحمن الرحیم



با خوانندگان...

ای کاش می‌توانستم مانند شما ببینم

حضور گرامی سروران مودب ادبستانی؛ سلام بر شما.

چهل و یك ماه است که می خواهم برایتان دو سه سطری بنگارم، لیکن از ناتوانی قلم خجلم و می گویم حیف است وقت گرانمایهٔ شما را هدر دهم لیکن اکنون گویی دیگر حرفها تا گلویم رسیده است و مرا وامی‌دارد تا بگویم دستتان درد نکند، برای همه چیز دست همه‌تان درد نکند، همهٔ شما که مقاله می نویسید، شعر می گوئید، داستان و قصه چاپ می کنید و این گونه به یاری هم مجله‌ای پربار را که به راستی برای خواندنش وقت باید گذاشت، منتشر می کنید و اما «چرا نگویم؟»

آقای حسن عدل، مقالهٔ شما را خواندم و خدا می‌داند که در پایان با تمام وجود گریستم و غبطه خوردم که ای کاش می‌توانستم دور و برم را آنگونه که شما دیدید و تصویر کردید می‌دیدم. دستتان درد نکند. در هر خانه که ادبستان می‌رود اگر تنها یك نفر چون من لرزه بر پیکر گناهکارش بیفتد، باید گفت اجرتان با زهرای اطهر(س)، و در پایان برادر محمدعلی علومی؛ آفرین بر جوانمردیتان، آن چند خط در نظرم بسیار ارزشمند و سوزش سینهٔ پراندوه و تب و تابتان هزار بار رساتر، به گوشم رسید. خدایارتان که اینگونه مطهر و هوشیار مانده اید و به خویش واگذاشته نشده اید که با آن یك صفحه مقاله چنان تکانی بر روحتان وارد آمد، که خواندم و بر روشنی ضمیر شما آگاه گشتم. جهان از وجود شما یاران پاك و صمیمی و جویای حق هرگز خالی مباد

آذر صفائی ـ تهران (خانه‌دار)

□ بزرگان علم و ادب را پاس داریم

سردبیر محترم ماهنامهٔ ادبستان

با ملاحظهٔ مقالهٔ «با بذر دیگران کاشتن» در شمارهٔ «۳۹» آن ماهنامه برآن شدم که پاسخی هرچند مختصر برآن بنویسم.

متأسفانه اوضاع ادبی ما بصورتی درآمده است که بزرگان ادبیات کشور به جای آن که مورد تقدیر و تشکر قرار گیرند آماج اتهامات گونه‌گون واقع می شوند و شخصیت علمی و ادبی آنها به زیر سئوال می‌رود. در این میان گویا اینك نوبت مرحوم مینوی رسیده و ایشان باید متهّم به سوءاستفاده و بی‌سوادی و بی درایتی شوند؛ البته مقام شامخ علمی و ادبی مرحوم مینوی برآشنایان و دوستاران ادبیات فارسی آشکار و هویداست و نیاز به تأکید و دفاع ندارد ولی به هر حال چون ادعایی مطرح شده، پاسخ آن به شکل مکتوب لازم می نماید.

مطالب عنوان شده از سوی آقای عباس احسان متأسفانه عدم درك صحیح و کامل ایشان را در مورد مسائل ادبی به طور کلّی و نسبت به امر تصحیح متون به طور خاص می‌رساند. ایشان مرحوم استاد مینوی را که از استادان مسلّم ادب فارسی و از مفاخر فرهنگی ما به شمار می‌روند به سوء استفاده از امر تصحیح متهّم نموده‌اند و جای شگفتی از مجلّه ادبستان است که بی‌هیچ جرح و تعدیلی نسبت به درج مطالب ایشان اقدام کرده است.

لازم می‌دانم جهت آگهی آقای احسان و روشن شدن ذهن ایشان دربارهٔ امر تصحیح متون ادبی مطالبی عرض کنم؛ هر چند که ممکن است توضیح واضحات به نظر برسد.

ایشان در نوشتار خود از مآخذ و منابع اصلی صحبت کرده‌اند و تصحیح متون را تعریف آنها دانسته‌اند. باید دانست که مرحوم مینوی مانند مرحوم علامهٔ قزوینی مصحح دیوان حافظ، به تصحیح انتقادی و علمی انتقاد داشت. در این گونه تصحیح چند نسخهٔ کهن که صحتشان مورد تأئید نسخه شناسان و متخصصان امر می باشد، مورد توجّه قرار می گیرد. معمولاً کهنترین نسخه که قاعدتاً کمتر مورد دستبرد کاتبان قرار گرفته، به عنوان نسخهٔ اصلی انتخاب می‌شود و در متن قرار می گیرد و از دیگر نسخ به عنوان نسخهٔ بدل (و در حاشیه) استفاده می شوند. و تنها آنگاه که کلمه‌ای یا عبارتی غلط واضح باشد. شکل صحیح از نسخه بدلها در متن جای می گیرد. گاه نیز مواردی پیش می‌آید که از نسخه بدلها کاری برنمی‌آید و در این جا مصحح مجاز است با رعایت همهٔ قرائن و جوانب از تصحیح قیاسی بهره گیرد و صورت درست را حدس بزند. ملاحظه می‌شود که مهمترین نکته در تصحیح متون کهن پرهیز از تحمیل ذوق و سلیقهٔ شخصی است و هدف همانا نزدیك شدن به آنچیزی است که خالق اثر ارائه کرده است. بدین‌ترتیب است که می‌توان غبار زمان را از روی صفحات متون کهن زدود و دستبردهای گوناگون و سلیقه‌ای کاتبان نُسَخ را هویدا ساخت.

متأسفانه آقای احسان منظور خود را از «منابع» و «مآخذ اصلی» لااقل با مثال واضحی روشن نکرده‌اند وگرنه می شد بهتر و بیشتر درین باره بحث کرد.

و امّا در مورد مقایسه‌هایی که ایشان از «متن اصلی» با «موارد تحریف شده» انجام داده‌اند، کاش می‌نوشتند که منظورشان از «متن اصلی شاهنامه» چیست؟ شاهنامهٔ چاپ ژول مول، چاپ آکادمی علوم اتحاد شوروی؟ و یا چاپ دکتر محمد دبیر سیاقی!؟ به هر تقدیر غرضم درین جا بحث مفصّل راجع به موارد مطروحهٔ ایشان نیست، ولی جهت نمونه تعدادی از مقایسه‌های ایشان را بررسی می کنیم، نوشته‌اند:

ـ «هزبر»، معرب «هژبر» است. جهت اطلاع ایشان باید گفت که موضوع دقیقاً برعکس است. هُژبر تصرف فارسیانهٔ هُزبر ـ که واژه‌ای عربی است ـ می‌باشد.

ـ در توضیح بیت «... ز تن خوی و خون را فرو ریختند» نوشته‌اند: «را» علامت «معرفه» است. دانسته نیست این نکتهٔ دستوری را از کدام کتاب دستور زبان نقل کرده‌اند» تا آنجا که می‌دانیم «را» حرف نشانهٔ «مفعول» است نه «معرفه»!

ـ نوشته‌اند: «بیت: بزد دست سُهراب و چون پیل

مست / برآوردش از جای و بنهاد پست، اشتباه و احتمالاً غلط چاپی است» متوجه منظور ایشان نشدم. ارکان جمله صحیح و معنای بیت روشن است.

ـ در بیت: «بخواهد پدر هم ز تو کین من / چو بیند که خشت است بالین من» صحبت از فلسفهٔ (!؟) بین تولد و مرگ کرده‌اند و از به خشت نشستن مادر به هنگام تولّد نوزاد! داد سخن داده‌اند. واقعاً که به قول خود ایشان جل الخالق از این درایت و بافتن فلسفه و خشت و مادر و ریسمان و آسمان...!

ـ در مصرع: «نشست از بر زنده پیل ژیان» تصور کرده‌اند «زنده» در ترکیب «زنده پیل» به همان معنی مصطلح امروزین (در مقابل مرده!) می باشد. ایشان را به یك کتاب لغت ارجاع می‌دهم.

ـ در مصراع «به بازوم بربهرهٔ خودنگر»، دربارهٔ ترجیح «مُهره» بر «بهره» صحبت کرده‌اند. به کتب درسی مورد اشارهٔ ایشان رجوع شد و متأسفانه چنین مصراعی یافت نشد، با این وصف برای بحث درین باره موردی نمی بینم.

در پایان باید یادآوری کنم که اینجانب نیز در مواردی چند با آقای احسان هم عقیده‌ام؛ از جمله ترجیح «سپهدار» بر «سرافراز»، در بیت: سرافراز سهراب آن زور دست/...

چرا که کلمهٔ «سرافراز» در این بیت تنافر حروف ایجاد می کند و «سپهدار» قیاساً درست‌تر به نظر می‌رسد. ولی به طور کلّی همان طور که قبلاً عرض شد،

کار مرحوم مینوی تصحیح علمی و انتقادی است نه ذوقی و شخصی.

خوشبختانه آقای احسان در پایان مقالهٔ خویش به تعصب‌آمیز بودن گفتار خود معترفند و علیرغم آنکه در ده مورد به پند و موعظه پرداخته‌اند در انتها از صاحب نظران خواسته‌اند ایشان را درین مهم آگاهی دهند و این چند کلمه نیز ازین جهت قلمی شد.

امید آنکه از کلام اینجانب غباری بر صفحهٔ خاطر هیچ کس ننشسته باشد.

با احترام ـ حسن راد

□ نسل جوان امروز استادان بحق موسیقی اصیل را نمی‌شناسند

با عرض سلام خدمت مسؤولین ماهنامه ادبستان، بعد از مطالعه شمارهٔ ۳۵ ماهنامه و گفته‌های آقای اسدالله ملك لازم دیدم که درد دلی با شما داشته باشم. دانشجویی هستم ۱۹ ساله مشتاق و تشنهٔ هنرناب و موسیقی اصیل اما روز به روز تشنه‌تر و ناکام‌تر می‌شوم در جواب شوق و شور و علاقهٔ من همه جا سکوت، بی‌توجهی و بی‌اطلاعی است. در جمع هم سن و سالان خودم کمتر کسی است که حسین تهرانی را بشناسد و بداند که او چه هنری داشت؛ نام استاد صبا برایشان بیگانه است و دستگاه ماهور و سه گاه و همایون کاملاً غریب. نه بنان را می‌شناسند و نه می‌دانند بدیعی که بود! بله، به راستی باید افسوس خورد بر این که نسل جوان امروز امثال بدیعی، تجویدی یا کسائی یا عبادی یا بهاری را به درستی نمی‌شناسد. من بنا به علاقه‌ای که دارم بدیعی، معروفی، پایور، عبادی، بهاری، شجریان، بنان، خوانساری، صبا و امثال آنان را می‌شناسم و یا حداقل اینکه می‌دانم هنرمندان بزرگی بودند (و هستند) اما همین معلومات اندك را با چه جبری بدست آورده‌ام، ماجراها دارد. امروز در آرزوی شنیدن نی استاد کسائی مانده‌ام ولی تك نوازی‌های او را نمی‌یابم [حداقل در شهر خودم کرمان] آوازهای بنان، ای کاش کمیاب بود که به کلی نایاب است. اگر می‌خواستم فلان فیلم مبتذل ویدئویی را تماشا کنم خیلی راحت‌تر از به دست آوردن نوار تك نوازی یکی از این اساتید بود.

در حال حاضر تنها چیزی که می‌تواند ذوق تشنه و مشتاق امثال ما را تا حدی سیراب کند کارهای مشکاتیان است و آوازهای استاد شجریان و اقلیتی دیگر.

و این خود بسی نگران کننده است که آیا ما شجریانها و مشکاتیانها و... بهاریهای دیگری خواهیم داشت؟ و آیا اگر داریم اینها و آثارشان کجا هستند؟ هنرمندان جوان و تازه نفس کجایند؟

البته مستعدین بسیاری هستند که از امکانات محرومند. شما بگویید چه باید کرد چرا باید بدیعی‌ها و عبادی‌ها و خالدی‌ها یکی بعد از دیگری به خاك بروند و دستهای هنرپرورشان خاموش گردد و ما محروم‌تر از گذشته شویم؟ چرا توصیف ساز پرآواز استاد صبا را باید در کلمات جست و خواند و فقط چشمها را سیراب کرد اما گوشهایمان محروم بمانند؟ چه کسی به یاری ما جوانان مستعد هنردوست می‌آید شما بگوئید.

م ـ اسلام کیش ـ کرمان

□ نکاتی در مورد مقالات «موسیقی مقامی ایران»

جناب سردبیر و مسؤلین محترم ادبستان، سلام. همچنان موفق باشید چندی قبل نیز در مورد تصحیح مطلب راجع به استاد بهزاد کرمانشاهی و استاد غلامحسین امیرخانی نامه‌ای تقدیم شد؛ از پاسخ کتبی شما سپاسگزارم. مقالهٔ خوب و ارزشمند«**موسیقی مقامی ایران**»که توسط دو فاضل هنرمند جناب بهمن بوستان و آقای محمدرضا درویشی تدوین یافته بود انتظار خواستاران را بدل به وصال کرد. ضمن تشکر از مقالهٔ سودمند یادشده، خاطر عزیزان را به نکات زیر معطوف می‌دارم و جز اصلاح بعضی نکات مقالات مزبور که مورد استناد اکثر محققین ایران شناس خواهد بود؛ هدف دیگری که شاید مورد نظر بعضی از نویسندگان این گونه نامه‌ها باشد؛ در نظر نیست.

مطالبی که دربارهٔ مسلك اهل حق نوشته شده است، توضیحات زیر را لازم دارد:

۱ـ اهل حق یا آل حق کلاً در حوزهٔ جغرافیایی و سیاسی و مذهبی کرمانشاهان است و ربطی به استان کردستان ندارد و در سراسر محدوده استان کردستان شاید حتی یکنفر اهل حق یافت نشود.

۲ـ اهل حق یا آل حق با علی اللهی تفاوت دارد، که این مختصر را جای شرح آن نیست.

۳ـ گرچه مسلك مزبور آمیخته‌ای از دین زرتشت دارد اما ریشه در مهرپرستی دارد نه دین زرتشت و پندار نیك و گفتار نیك و کردار نیك در تمامی ادیان الهی محترم و مورد نظر پیامبران بوده است. دیگر آنکه شخصیتی به نام سلطان بیدو در بین بزرگان اهل حق وجود ندارد.

در مورد طرائق قادریه و نقشبندیه

۱ـ قادریه و نقشبندیه در اعتقاد مذهبی کوچکترین اختلافی ندارند و هر دو فرقه در کردستان ایران در فروع و اصول فقه پیرو امام محمدبن ادریس شافعی (۱۵۰ ـ ۲۰۴ ق) و در اصول کلامی پیرو ابوالحسن اشعری متوفی (۳۳۰ هـ ق) هستند. پس اختلاف در آداب طریقت است که مثلا قادریه اهل ذکر جهری هستند و نقشبندیه ذکر خفی به جا می‌آورند و...

۲ـ طریقهٔ قادریه دارای یك رهبر است، که عبدالقادر گیلانی (متوفی ۵۶۰ یا ۵۶۱ هـ ق) مدفون در بغداد که اصلا از سادات علوی طبرستان است، مبلغین طریقت او که در تکایای قادریه مسندنشین هستند، کلاً «**شیخ**»نامیده می‌شوند و جز رشتهٔ طالبانی کرکوك که سید نیستند بقیهٔ این مشایخ سیدعلوی هستند، هیچکدام هم رهبر نیستند و شیخ طریقه می‌باشند، مقام شیخ نیز در طریقهٔ قادریه موروثی است و شیخ قادریه باید به اصطلاح (چکیده) باشد و در صورت «چسبیده» بودن اگر سید هم باشد «**خلیفه**» است نه«**شیخ**». و امروز در کردستان ایران در میان مشایخ قادریه، پس از مرحوم استاد سیدطاهر هاشمی سوله‌یی برزنجی، شیخی که تا مرحلهٔ اجتهاد، در علوم کسبی تحصیل کرده باشد؛ وجود ندارد که بتواند فتوایی علمی یا عرفانی دال بر حضور هر سازی جز دف و نی [شمشال] در تکایای قادریه صادر کند، زیرا حجة الاسلام امام محمد غزالی در کیمیای سعادت در آداب سماع و وجد آورده است:

«سبب دوم آنکه با سرود رباب و چنگ و بربط و چیزی از رودها [رود مطلق ساززهی] باشد، یا نای عراقی باشد. که از رودها نهی آمده است،... هم حرام بود.

اما طبل و شاهین و دف ـ اگر چه دروی جلاجل بود ـ حرام نیست، که اندرین خبری نیامده است و این چون رودها نیست... و شافعی(رض) می گوید: دلیل برآنکه شاهین حلال است آن است که آواز شاهین در گوش رسول(ص) آمد:...) [کیمیای سعادت ج اول ص ۴۸۲ ـ ۴۸۳]

و عبدالقادر گیلانی گوید: کاهی از **شریعت** کم شود، کوهی از **طریقت** گم شود.

ـ و اصولاً بحث سماع و اسباب آن در طریقهٔ قادریه خود بحثی مفصل دارد، که در حوصلهٔ این مقال نیست؛ البته اگر رندانی در پی تبدیل دکان خود به سوپرمارکت باشند آن خود حدیث دیگری است که ارتباطی به عبدالقادر گیلانی و مکتب او ندارد.

ـ دیگر آنکه **تهلیل** که مصدر عربی است و از هیلله بمعنی ذکر لااله الا الله است و دم زدن صحیح می‌باشد؛ تلیله اصطلاح محلی آن است و گاتاخوانی یا گاتاخوانی بنابر قول دکتر ایرج گلسرخی همان قطارکردی است که اشاره نشده است.

ـ اکراد اهل حق به گویش کردی کلهری تکلّم می کنند نه گویش لکی؛ تنها تیره‌هایی از طایفهٔ عثمانوند و اهالی گره بان هرسین هستند که پیرو تیرهٔ آتش بگی (اهل حق) هستند و به لکی تکلم می نمایند.

ـ کیمنه از توابع نوسود و از روستاهای اورامان جنوبی جزء استان کرمانشاهان است و عثمان کیمنه‌ای خوانندهٔ مشهور محلی که‌شخصی بسیار متدین نیز می‌باشد و تا سالهای اخیر در عراق به سر می‌برد و گویا هنوز هم در آنجا باشد (از خوانندگان کرمانشاهی است) و **سیاه چمانه** همان شیوهٔ خزانی است که صاحب قابوسنامه به آن اشاره دارد و چم؛ دره‌های پردرخت را گویند که در فصل خزان پس از زردی، سیاه شده و سراسر اورامان که در پیچ و خم کوهها چم‌های پی در پی دارد در این فصل سیمایی غمگین و فضای مبهوت دارد که جز «**سیاه چمانه**» تسکینی برای اهالی وجود ندارد و مشخص است که ارتباطی با چشم‌های سیاه ندارد؛ و در اسامی استادان تنبورنواز اعظم منهوبی و صیدعلی کفاشیان صحیح است. ضمناً دربارهٔ موسیقی استان کرمانشاهان که عبارات داخل گیومه‌ها و بعضی خارج از گیومهٔ که از کتاب جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان جلد اول استفاده شده است؛ اگر اشاره‌ای به مأخذ می‌شد؛ موجب تشویق و سپاس بود. با سپاس مجدد و درود برعاشقان جمال حق

محمدعلی سلطانی

کنگره بزرگداشت ملا عبدالرزاق لاهیجی



نخستین کنگرهٔ بزرگداشت حکیم ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی پس از پنج سال تلاش، روز بیست و سوم تیر ماه در محل سالن اجتماعات دانشگاه آزاد لاهیجان برگزار شد. در این کنگره گروهی از شخصیت‌های فرهنگی کشور، استادان دانشگاه‌ها و حوزه‌ها و همچنین شخصیتهای علمی و فرهنگی خارجی شرکت داشتند.

در این کنگره، چهل مقاله از شخصیت‌های بزرگ علمی و فرهنگی کشور ارائه شد.

ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی، اندیشمند و حکیمی بزرگ، شاعر و نویسنده‌ای چیره‌دست و توانا، آگاه از مکاتب و مذاهب مختلف بود. او مدت بیست سال سرپرستی حوزهٔ علمیه قم را که در آن هنگام «مدرسهٔ معصومه» نام داشت به عهده داشت. آثار این دانشمند، تا حدود سه قرن پیش در حوزه‌ها و دانشگاهها تدریس می‌شد.

همزمان با برگزاری کنگره بزرگداشت حکیم حاج ملاّ عبدالرزاق لاهیجی سه اثر به نام‌های «گوهرمراد»، «دیوان حکیم» و «گزیدهٔ اشعار» این دانشمند منتشر شد.

به گزارش دبیر کنگره بزرگداشت ملا عبدالرزاق لاهیجی مبلغ ده میلیون ریال ازسوی ریاست جمهوری برای برپایی این کنگره اختصاص یافته و سایر هزینه‌های آن توسط فرهنگدوستان لاهیجان، تأمین شده بود.

تهاجم فرهنگی غرب در روسیه بیداد می کند!

پراودا، روزنامه چاپ روسیه گزارشی تکان دهنده در مورد نمایش فیلم در سینماهای روسیه نوشته است.

این روزنامه اشاره کرده است: در مقابل هر یکصد فیلم خارجی تنها بیست فیلم روسی در سینماهای مسکو به نمایش گذاشته می‌شود. همچنین پراودا نوشته است: نود درصد فیلمهای ویدئو کلوپ‌های مسکو را فیلمهای آمریکایی وده درصد بقیه را فیلمهای اروپایی تشکیل می‌دهد. پراودا افزوده است که با افزایش این فیلمها که خطر ابتذال، فرهنگ روسیه را تهدید می کند، و این خطری است که به مراتب بالاتر از جنگ سرد در این کشور ظاهر شده است.

اعتراض یك روزنامه ترکیه به برنامه‌های مبتذل تلویزیونی

یك روزنامه اسلامگرای ترکیه به سیاستهای تلویزیونی در ترکیه اعتراض کرد.

روزنامه «زمان» چاپ استانبول، با اعلام این مطلب که تعیین جریمه‌های سبك از سوی دادگاههای ترکیه در قبال پخش فیلم‌های مبتذل، اقدامی مسخره است، یادآور می شود: یك دادگاه، شبکه تلویزیونی خصوصی «اینتر استار» را به دلیل پخش یك فیلم مبتذل، تنها ۴۸۰۰ دلار جریمه کرده است. چنین جریمه سبکی، شبکه‌های تلویزیونی خصوصی را در نمایش فیلم‌های منافی عفت عمومی، جری‌تر خواهد کرد.

گفتنی است که فیلم یاد شده برای دومین بار از شبکه تلویزیونی اینتراستار پخش شد و کانال یاد شده، هر دو بار جریمه مربوطه را پرداخت کرده است.

جایزه اسکار ۶۸/۵ هزار دلار به فروش رفت

جایزه اسکار «جون کراوفورد» هنرپیشه معروف آمریکایی، دریك حراجی در نیویورك به مبلغ ۶۸ هزار و پانصد دلار به فروش رسید. کراوفورد در سال ۱۹۷۷ در ۷۳ سالگی مرده بود.

درگذشت استاد هشترودی

استاد «سید جواد هشترودی»، عالم عارف و مبارز به دیدار حق شتافت. او با دلی عاشق و سری پرشور، همهٔ عمر خود را در راه رضای خداوند پیمود و به جرم عشق، شکنجه‌های ساواك را چه بسیار تاب آورد...

«ادبستان»، این ضایعهٔ اسفناك را به همهٔ اهل قلم، به بازماندگان گرامی استاد و به ویژه به نویسنده جوان، سید یاسر هشترودی، پسر ایشان صمیمانه تسلیت می گوید.

دکتر مهدی درخشان و سفر بی بازگشت

ستاره‌ای دیگراز آسمان فرهنگ و ادب ایران به خاموشی گرایید و دلهای بی شماری از دوستداران خویش را در اندوه سنگینی فرو نشاند.

دکتر مهدی درخشان استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران پس از نیم قرن خدمات ارزنده ای که به دنیای علم و دانش و عرصهٔ فرهنگ و ادب ایران ارائه کرد، در سن هفتاد و پنج سالگی روی در نقاب خاك کشید. وی در سال ۱۲۹۷ شمسی چشم به جهان گشود و پس از خاتمهٔ تحصیلات دانشگاهی خویش به تدریس اشتغال یافت، مرحوم استاد مدتی در دانشگاه آنکارا و سپس در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، تا پایان عمر به خدمات گرانبهای خود ادامه داد.



از مرحوم استاد دکتر مهدی درخشان آثار و تألیفات و رسالات تحقیقاتی ارزشمند متعددی باقی مانده که از آن جمله‌اند: سبك نثر فارسی از قرن چهارم تا چهاردهم ـ تصحیح دیوان ناصر بخارایی با مقدّمه و حواشی ـ تصحیح دیوان اشعار کسایی مروزی ـ در باره زبان فارسی ـ تفسیر جزء سی ام قرآن.

مرحوم استاد دکتر مهدی درخشان از همکاران بسیار ارزندهٔ ادبستان بود. یادش گرامی و خاطره‌اش همیشه زنده باد.

ادبستان ضایعهٔ ازدست رفتن استاد را به خانواده و بازماندگان، شاگردان و دوستداران ایشان تسلیت می گوید.

پروژه‌های فرهنگی سازمان تبلیغات اسلامی

حجت‌الاسلام محمّدی عراقی سرپرست سازمان تبلیغات اسلامی در سالروز تأسیس این سازمان اعلام کرد: در صورت تأمین بودجه یکصد و شصت پروژهٔ فرهنگی، تبلیغی و عمرانی در مناطق محروم کشور اجرا خواهد شد. وی با اشاره به این مطلب که مرز میان فعالیتهای سازمان تبلیغات اسلامی و دیگر ارگانها، ویژگی مردمی بودن فعالیتهای این سازمان است، به تشریح بخشهایی از عملکرد سازمان درسال گذشته پرداخت و گفت: در سال گذشته پانصد و سی عنوان کتاب برای داخل و بیش از نود عنوان کتاب به زبانهای مختلف برای خارج از کشور منتشر کرده‌ایم. همچنین پانصدهزار جلد قرآن مجید و کتابها و نشریات دینی به منظور استفادهٔ مسلمانان جهان، تهیه و برای آنان ارسال شده است، و از سوی سازمان چهارصد و شصت و سه مبلّغ مذهبی به کشورهای مختلف، اعزام شده‌اند.

وی در زمینهٔ فعالیتهای هنری سازمان درسال گذشته به انتشار یکصد و بیست عنوان کتاب در زمینهٔ شعر، قصه، ادبیات مقاومت و... اشاره کرد. وی سپس در ادامهٔ سخنان خود، فعالیت‌های بخشهای تولید فیلم، تولید برنامه‌های تلویزیونی و ستاد احیای امر به معروف و نهی از منکر سازمان تبلیغات اسلامی را تشریح کرد.

شایان ذکر است: تأسیس «خانهٔ علم» و همچنین تشکیل اردوگاههایی برای نوجوانان، تأسیس «خانهٔ شکوفه» برای کودکان و ایجاد سالن‌های سینما در مناطق محروم کشور از جمله پروژه‌های امسال سازمان تبلیغات اسلامی است.

دکتر حائری استاد برجسته تاریخ کشورمان درمشهد دیده از جهان فروبست



مشهد ـ دکتر حائری استاد برجسته تاریخ کشورمان در پی یک بیماری طولانی در مشهد مقدس دارفانی را وداع گفت.

به گزارش واحد مرکزی خبر، دکتر عبدالهادی حائری سال ۱۳۱۴ در یک خانواده مذهبی در قم متولد شد.

وی که نوه دختری آیت‌الله عبدالکریم حائری بنیانگذار حوزه علمیه قم بود، پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی و متوسطه، لیسانس خود رادر رشته الهیات از دانشگاه تهران گرفت و برای ادامه تحصیل عازم کانادا شد.

آقای حائری در دانشگاه «مک‌گیل» این کشور مقاطع فوق‌لیسانس و دکتری را در رشته «اسلام و خاورشناسی» باموفقیت گذراند و علاوه بر دو سال تدریس دراین دانشگاه، مدت چهار سال در دانشگاه کالیفرنیا در «برکلی» به تدریس و تحقیق مشغول شدو در کنفرانسها و کنگره‌های بین‌المللی ازجمله در بلژیک، کانادا، آمریکا، مکزیک و آلمان نتایج تحقیقات خود را در قالب مقاله‌های مختلف ارائه داد.

تخصص اصلی وی زمینه انقلاب مشروطیت و نقش علمای شیعه درآن بودکه نتیجه تحقیقات پردامنه و علمی او در این زمینه در قالب کتاب ارزشمند «تشیع و مشروطیت درایران ونقش ایرانیان مقیم عراق» به دو زبان انگلیسی و فارسی منتشر شده است.

از دیگر آثار برجسته مرحوم دکتر حائری کتابهای «نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایران با دورویه تمدن بورژوازی غرب» و «تاریخ جنبشها و تکاپوهای فراماسونری درکشورهای اسلامی» است. همچنین دهها مقاله از وی به زبانهای انگلیسی و فارسی در دست است.

مرحوم دکتر حائری پس از پیروزی انقلاب اسلامی در دانشگاه فردوسی مشهدکار تدریس و تحقیق خود را ادامه داد و در پی ابتلا به بیماری سرطان خون در بیمارستان قائم مشهد دارفانی را وداع گفت.

جشنواره فیلم و عکس وحدت در تبریز

یازدهمین جشنواره فیلم و عکس وحدت همزمان با هفته وحدت در شش بخش فیلم‌های ۸ و ۱۶ میلیمتری، ویدئویی، عکس، فیلمنامه نویسی، و بخش جنبی (فیلمهای ۳۵ میلیمتری) از نهم تا ۱۴ شهریور ماه در تبریز برگزار می‌شود.

ستاد برگزاری یازدهمین جشنواره با اعلام این مطلب، علاقمندان را به شرکت گسترده در جشنواره دعوت کرد.

نمایش «خانه دوست کجاست» در آلمان

سینما «اورفئئو» فرانکفورت برنامهٔ یک هفتهٔ خود را به نمایش فیلم «خانه دوست کجاست» به کارگردانی «عباس کیارستمی» اختصاص داد و انتظار می‌رود این فیلم در سایر سینماهای شهرهای آلمان نیز برروی پرده رود.

بنگاه توزیع فیلم «پاندورا» در آلمان، امتیاز فیلمهای «خانه دوست کجاست» و «زندگی ادامه دارد» کیارستمی را کسب و اینک اقدام به پخش آن در سینماهای این کشور کرده است.

روزنامه «فرانکفورتر روندشاو» نوشت: «در میان فیلمهای سینمای امروز، داستانی بهتر از «خانه دوست کجاست» دیده نمی‌شود، این فیلم به بهترین وجه، دوستی، جرأت و طنز را به تصویر در آورده است».

الفبای روسی در جمهوری ترکمنستان

در جمهوری ترکمنستان، الفبای سریلیک روسی جایگزین الفبای لاتین خواهد شد. این برنامه، به تدریج و ظرف مدت سه سال انجام خواهد شد.

یکصدمین سالگرد سینما جشن گرفته می شود



دست اندرکاران سینما در سراسر جهان، برای بزرگداشت یکصدمین سالگرد سینما، بسیج شده‌اند. سینماگران جهان می کوشند در انجمنی که ریاست آن بر عهده «میشل پیکولی» بازیگر فرانسوی گذاشته شده است، به استقبال از این رویداد بزرگ بروند.

جشن‌های مربوط به یکصدمین سالگرد سینما از اول سال ۱۹۹۴ شروع می‌شود و تا پایان سال ۱۹۹۶ ادامه خواهد داشت. از جمله برنامه‌های این انجمن، ستایش از ژان رنوا، معرفی گنجینه کمپانی «پاته»، ستایش از برادران «لومیر» و... است



کشف بقایای جسد نویسنده «مون بزرگ» ۸۰ سال بعد از مرگش

گروهی از پژوهشگران واحد باستان شناسی در شهر لورن فرانسه با کمك موسسه ملی پژوهش‌های علمی فرانسه پس از نزدیك به ۸۰ سال، از چگونگی مرگ اسرار آمیز آلن فورنیه نویسنده مشهور فرانسوی که در جنگ جهانی اول ناپدید شده بود پرده برداشتند.

برای یافتن سر نخ‌هایی در مورد چگونگی مرگ فورنیه، دانشمندان در تحقیقات خود از تکنیك‌های باستان شناسی و انسان شناسی استفاده کردند. آنها با مقایسهٔ یافته‌های خود با پرونده‌های تفصیلی نظامی توانستند صحت روش‌هایشان را آزمایش کنند.

این نویسنده که نام واقعی اش هانری آلن فورنیه بود در سپتامبر سال ۱۹۱۴ در اثنای جنگ جهانی اول در یك صحنه نبرد در نزدیکی وردن در شمال شرقی فرانسه ناپدید شد. این حادثه تنها یك سال پس از انتشار تنها کتاب او به نام «مون بزرگ» اتفاق افتاد.

گروهی از ستایشگران قلم فورنیه مدت ۱۴ سال پرونده‌های موجود در بایگانی ارتش فرانسه را زیرورو کردند. در سال ۱۹۹۱، طی این بررسی‌ها، آنها به وجود یك شاهد عینی مهم پی بردند و با تکیه بر اطلاعاتی که او ارائه داده بود، توانستند محلی به مساحت یك هکتار را که مرگ فورنیه در داخل آن محدوده اتفاق افتاده بود، مشخص کنند.

کندوکاو برای یافتن بقایای جسد فورنیه یك ماه تمام به درازا کشید. بالاخره بقایای فورنیه و هنگ او در یك گورستان ملی در رمی لاکالون، روستایی که در نزدیکی محل مرگ آنها قرار داشت به خاك سپرده شد.

فورنیه به همراه ۲۰ سرباز دیگر از هنگ پیاده نظام فرانسه هنگام عملیات کشته شد.

تا سال ۱۹۱۸ محلی که گور دسته جمعی آنها در آن قرار داشت تحت اشغال نیروهای آلمانی بود به همین دلیل نشانه‌های دقیق در مورد محل دقیق آن ناپدید شد. عده‌ای معتقدند که سربازان این هنگ مورد شکنجه و سپس در مقابل یك جوخه آتش آلمانی قرار گرفتند.

در واقع، پژوهشگران دریافتند که فورنیه و همرزمانش از هر سو مورد اصابت گلوله قرار گرفته بودند. گروه‌های پژوهشگر با استفاده از روش‌های باستان شناسی، جنسیت و خصوصیات جسمانی سربازان را تشخیص دادند و با اندازه گیری استخوانها توانستند بلندی قد آنها را تعیین کنند. پی بردن به خصوصیات دندان‌ها و طول قد سربازان باعث شد که محققان بتوانند هویت ۱۹ تن از آنها، از جمله فورنیه، را تعیین کنند.

پرونده‌های ارتش نشان می‌دهد که به استثنای یك نفر، بقیه اعضای هنگ زیر ۳۵ سال سن داشتند. فورنیه هنگام مرگ ۳۲ سال داشت.

فورنیه در سال ۱۸۸۶ در شاپل دانژیون فرانسه از پدر و مادری آموزگار به دنیا آمد. کتاب مون بزرگ اولین اثر او در سال ۱۹۱۳ به چاپ رسید و به زودی مورد توجه قرار گرفت.

این کتاب موجب شهرت ناگهانی نویسنده آن شد اما فورنیه که در این دوران عازم جبهه‌های جنگ شده بود هرگز بازنگشت.

گفتنی است: کتاب مون بزرگ با نام دوست من، مون به فارسی برگردانده شده است.

کمك یك میلیونر آمریکایی به مراکز فرهنگی و آموزشی

والتر انتبرگ، ناشر میلیونر آمریکایی، به دبیرستانی که ۶۶ سال پیش در آن مشغول تحصیل بود، یکصد میلیون دلار اهداء کرد.

این هدیه، بخشی از ۳۶۵ میلیون دلاری بود که بنیاد «انتبرگ» به دبیرستان «بدل»، دانشگاه «هاروارد»، دانشگاه «پنسیلوانیا» و دانشگاه جنوب «کالیفرنیا» اهدا کرده است.

پیامی برای نویسندگان جهان

«ویکی کاونیگتون»، رمان نویس آمریکایی در یك اجلاس ویژه، از همهٔ نویسندگان جهان خواست تا توانایی خود را برای انعکاس مشکلات جاری بشر امروز و همچنین حل این مشکلات به کار گیرند. این نویسنده در ادامهٔ پیام خود گفت: افزایش جمعیّت و اشتیاق مهاجرت به سرزمینهای مرفّه، مشکلات غم‌انگیز و نوظهوری را پدید آورده است. اگر نویسندگان، سختی زندگی در شهرهای بزرگ و بی رحمی و بی عاطفگی در میان مردم کشورهای صنعتی را در قالب داستان گنجانده و تمامی نبوغ و هنر خود را در این راه به کار برند، با «شرایط روز» و فرهنگ حاضر جامعهٔ خود همگام باشند و از آن الهام گیرند، بسیاری از مسایل بشریت به وجود نخواهد آمد، «تم» داستان نباید از حقایق زندگی دور باشد تا بر دل نشیند و به اعماق روح نفوذ کند.

حراج یك کتاب قدیمی

یك کتاب متعلق به قرن پانزدهم میلادی، به نام «پزالمز» که به قیمت ۳۰ دلار، خریداری شده بود، به مبلغ ۱۵ هزار و ۳۰۰ دلار در یك حراجی در لندن فروخته شد. این کتاب کوچك، ۳۰۰ برگ دارد و تاریخ چاپ آن، سال ۱۴۵۰ میلادی عنوان شده است. صاحب این کتاب که یك زن انگلیسی است، آن را به ۳۰ دلار خریداری کرده بود.



آثار استاد غلامحسین امیرخانی

نمایشگاه آثار زیبای خوشنویسی استاد غلامحسین امیر خانی، چندی پیش در «نگارخانهٔ برگ» دایر شده بود.

این نمایشگاه مورد استقبال هنردوستان هنر خوشنویسی، به ویژه دوستداران آثار استاد امیر خانی قرار گرفت.

«چکمه» و «نیاز» در مونیخ

دو فیلم ایرانی در یازدهمین جشنواره فیلم مونیخ به نمایش گذاشته شدند.

در این جشنواره، ۱۲۰ فیلم داستانی بلند، مستند و کوتاه از ۳۵ کشور جهان، شرکت داشتند.

در این جشنواره، دو فیلم ایرانی «نیاز» ساخته علیرضا داود نژاد و «چکمه» ساخته علی طالبی هر کدام در دو نوبت نمایش داده شدند.

برای شناساندن ویژگی‌های استان کرمان، فیلمی، تحت عنوان «ستاره شرق» توسط اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی این استان ساخته می‌شود.

جواد ارشادی با استفاده از تصاویر مستند، فیلم ستاره شرق را جلو دوربین خواهد برد. تهیه این فیلم، بیشتر به جهت جذب و جلب توریست صورت می گیرد و به زبان انگلیسی در شهرهای مختلف به نمایش گذاشته خواهد شد.

سازنده این فیلم، پیش از این، سریال «الماس کویر» را برای تلویزیون ساخته بود.

سفر هیات فرهنگی ترکمنستان به ایران

آقای خدا وردیف روز شانزدهم تیرماه با آقای دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دیدار و گفتگو کرد. در این دیدار وزیر مطبوعات و انتشارات ترکمنستان تمایل کشور خود را برای تشکیل نمایشگاه کتاب در شهرعشق آباد و همچنین همکاری در جهت چاپ کتابها و انتشارات اعلام کرد و خواستار تامین وسایل کمك آموزشی دانشجویی و فروش آنها از طریق نمایشگاه شد.

سپس آقای دکتر علی لاریجانی با ابراز تمایل در مورد ایجاد روابط فرهنگی در زمینه‌های یاد شده، برای تبادل خبر، دایر شدن نمایندگی خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران و استقرار نمایندگی انتشارات «الهدی» در ترکمنستان اعلام آمادگی کرد. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی اظهار داشت: در جهت مبادلات فرهنگی از طریق «توریسم»، ارسال کتابها، ارسال نوارهای صوتی و ویدئویی نیز می توانیم همکاری داشته باشیم.

اعتراض مردم مسلمان ترکیه به انتشار کتاب آیات شیطانی

ترجمه بخشهایی از کتاب «آیات شیطانی» توسط عزیز نسین نویسنده اهل ترکیه و سخنان ضداسلامی وی در آیین بزرگداشت یکی از شعرای علوی ترکیه، زمینهٔ آشوب وسیعی را در شهر سیواس فراهم کرد که طی آن یك هتل بزرگ در مرکز این شهر به آتش کشیده شد و گروهی از همفکران عزیزنسین و افراد شرکت کننده در این مراسم در آتش سوختند.

عزیزنسین نویسنده ۷۸ ساله ترکیه ضمن سخنانی در مراسم افتتاح جشنواره فرهنگی ـ هنری «پیر سلطان» در شهر سیواس، خود را بی‌دین معرفی کرده و صریحاً اعلام کرد:

«ترکیه، اسلام را عوض کرده است. اما بین برداشتهای اسلامی، اعراب و ترکان تفاوت وجود دارد. علوی‌گرایی هم شکل شیعه ترکی است و علوی‌ها ترکان اصیل محسوب می‌شوند. من موافق صداقت حرفهای پیر سلطان که در ۴۰۰ سال پیش گفته است، نیستم. همچنین من معتقدم که سخنان ۷۰۰ سال پیش مولوی، امروز کاربردی ندارد. به این ترتیب به چه چیز قرآن که در هزار سال قبل نوشته شده، می‌توانم ایمان داشته باشم؟»

عزیز نسین در این سخنرانی تأکید کرد: «من مسلمان نیستم. حتی بی‌دینم. ما باید نسبت به وضع خود همچنان بنویسیم».

روز پس از سخنرانی عزیزنسین، در پی اقامه نمازجمعه، گروهی از نمازگزاران به سوی استانداری سیواس راهپیمایی کرده، و پرچم آمریکا را به آتش کشیدند.

راهپیمایان که تعدادشان بیش از ۱۰ هزارنفر بود در برابر استانداری اجتماع کردند و شعارهایی چون:

«استاندار شیطان استعفا بدهد»، «فحاشی دولتی به دین باید پایان پذیرد»، «سیواس مزار عزیز نسین بی‌دین خواهد شد» و «زنده باد شریعت» را سردادند.

جمعیت از این مکان به سوی مرکز فرهنگی پیر سلطان به راه افتادند و کتابفروشیهای جلوی آن را که به فروش کتابهای عزیزنسین مشغول بودند از بین برده و همه شیشه‌های این ساختمان را خرد کردند.

جمعیت سعی در از بین بردن مجسمه‌های شاعران سیواس و یادبود «سگ کانگال» را داشتند. طی این حوادث ۴۰ نفر کشته و ۱۴۵ نفر زخمی شدند و مرکز فعالیت‌های عزیزنسین نیز ویران شد. تظاهرکنندگان هتل محل اقامت عزیزنسین و همراهانش را نیز به آتش کشیدند. نیروهای امنیتی با تیراندازی هوایی قادر به کنترل این قیام شدند. وزیر کشور ترکیه به همراه هیأتی به سیواس رفته و هیأت وزیران ضمن جلسه فوق‌العاده‌ای، به مدت دو روز در این شهر حکومت نظامی اعلام کرد.

لازم به یادآوری است که به دنبال سخنان عزیزنسین ملحد، انتشار و فروش کتابهای او در ایران، از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ممنوع شد.

۲۱ فیلم برای سه ماهه نخست سال

به دنبال وعده‌های مسئولان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مبنی بر حمایت از سینماگران در زمان اجرای سیاست تك‌نرخی شدن ارز، سرانجام، سینماگران، رغبت بیشتری برای ساخت فیلم نشان دادند و با تصویب ۲۱ سناریو فیلم برای سه ماهه نخست سال، نگرانی‌ها، در مورد بحران کمّی سینمای ایران در سال ۷۲ تا حدودی رفع شد.

شورای پروانه فیلمسازی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در طی سه ماه، بیست و یك مجوز ساخت فیلم سینمایی صادر کرده است. به گزارش روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی اسامی فیلمهایی که پروانه فیلمسازی دریافت کرده‌اند، به این شرح است:

نام فیلم	تهیه کننده	کارگردان	فیلمنامه‌نویس
۱ـ صدا، دوربین، حرکت	عباس کیارستمی	عباس کیارستمی	عباس کیارستمی
۲ـ خط تماس	حوزه هنری	مجید مجیدی	مجید مجیدی ـ مهدی شجاعی
۳ـ آخرین شناسایی	حوزه هنری	علی شاه حاتمی	محمدفارسی ـ علی شاه حاتمی
۴ـ چشم شیطانی	تعاونی همراه	حسن هدایت	حسن هدایت
۵ ـ آخرین خون	شعبانعلی اسلامی	منوچهر مصیری	ابوالفضل آهنجیان
۶ـ ملاقات در وین	محمدصادق جلالی	علیرضا رئیسیان	ایرج کریمی
۷ـ تفنگی برای من	سبحان فیلم	کمال تبریزی	علی اکبر قاضی نظام
۸ ـ یاران	رومان فیلم	ناصر مهدی پور	احمدرضا معتمدی
۹ـ ترانزیت	التفات قربانی	علی سجادی حسینی	رامین حیدری ـ مسعود آبپرور علی عبدالعلی‌زاده
۱۰ـ نان و شعر	خانه ادبیات	کیومرث پوراحمد	کیومرث پوراحمد
۱۱ـ همهٔ دختران من	سبحان فیلم	اسماعیل سلطانیان	اسماعیل سلطانیان
۱۲ـ مروارید	علی اکبر عرفانی	هوشنگ درویش پور	رضا اسماعیلی ـ حیدرعلی عمرانی
۱۳ـ با من مثل باران	علی اکبر مزینانی	رضا جعفری	زهرا مهستی بدیعی
۱۴ـ سرحد	اکبر صادقی	اکبر صادقی	اکبر صادقی
۱۵ـ افسانه دمرل	تعاونی همراه	یدالله صمدی	اقدامی ـ سجاده‌چی ـ کیانیان ـ صمدی
۱۶ـ تفتگان	یاران فیلم	مجید جوانمرد	اسماعیل عباسی
۱۷ـ داوود	خانه ادبیات	غلامرضا رمضانی	غلامرضا رمضانی ـ منوچهر شاهسواری
۱۸ـ تصادف	تعاونی فیلمسازان	جهانگیر جهانگیری	فرید مصطفوی
۱۹ـ رویای نیمه شب تابستان	هدایت فیلم	داریوش مودبیان	داریوش مودبیان
۲۰ـ وداع در موج	بنیاد مستضعفان	جمال شورجه	حمید خیرالدین
۲۱ـ از گرگ تا بهار	ره فیلم	حمید لبخنده	رضا بابك

لازم به ذکر است که این فیلمها هم‌اکنون مراحل مختلف تهیه را می‌گذرانند.

مهر ماه امسال؛ آدمها و مرزها

نمایشنامهٔ «آدمها و مرزها» نوشتهٔ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، در تالار آیینه تالار مولوی دانشگاه تهران در دست تمرین است. این نمایشنامه، حکایت خانواده‌ای ایرانی است که هنگام هجوم مغول‌ها به قصد گریز به سمت یکی از مرزها رفته وتلاش می‌کنند که به کشور همسایه وارد شوند.

در رویارویی با مرزبانان، اشخاص نمایش پرده از مکنونات پنهان اندیشه کنار می‌زنند و سرانجام.....

«آدمها و مرزها» پس از «پنجره‌ای رو به بادها»، «کوله بار»، «نی لبك و بهمن»، «سرودی کنار گودال» و «خواجگان شیر اژدها» ششمین نمایشنامهٔ دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی است. این نوشته نیز از نظر سبك و سیاق مانند آثار پیشین وی است، اما می‌توان آن را خوش ساخت‌ترین اثر او دانست.

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی نویسنده‌ای است که باتوجه به توان و تخصص وی در حوزهٔ ادبیات نمایشی جهان، باید در انتظار آثاری بزرگتر در عرصهٔ درام‌نویسی و هنر نمایش ایران، از او بود. جدیدترین نمایشنامه‌های او «شوم فال» و «حقیقت، دیگر هیچ» نام دارند.

«آدمها و مرزها» را کیانوش شیوا، با راهنمایی تاجبخش فنائیان کارگردانی می‌کند و هوشنگ هیهاوند و شیوا مسعودی او را یاری می‌دهند. این نمایش با بازی؛ علی‌رضا نادری، محمدرضا خسرویان، مهرداد ضیایی، لیلا پرویزی، نرمین نظمی، مژگان تمدن و حمیرا ریاضی با طراحی صحنهٔ سیدحسن برآور و موسیقی متن رامین آزادآور، در مهر ماه امسال اجرا می‌شود.

فعالیت‌های رادیو «آ. سه. آن»

به گفته یك مقام مالزیایی، رادیو «داکوه» (رادیو کشورهای عضو آ. سه. آن) از سال آینده، شروع به پخش برنامه‌های خود از برونئی خواهد کرد.

وزیران کشورهای عضو، در اجلاس گذشته خود، تاسیس این رادیو را با ۳/۸ میلیون دلار تصویب کردند.

● به مناسبت برگزاری مراسم یکصدمین سال تولد نقاش معروف اسپانیایی

خوان میرو، نقاشی با زبان جهانی

میرو: کاوش در ریشه‌های فرهنگ خودی ضروری است

یکم خرداد امسال نمایشگاه یادبود «خوان میرو» ـ نقاش اسپانیایی ـ با ۴۵۰ اثر نقاشی از وی در گالری بنیاد میرو واقع در تپه «مرتخویك» (مشرف به شهر بارسلون) و با شرکت گروه ارکستر سمفونیك اسپانیا تحت رهبری کارلوسانتوس گشایش یافت.

این مجموعه شامل آثار میرو از دوران جوانی تا دوران دخول خطوط سمبلیك و فضای تهی در نقاشی‌های وی است. آثار این نمایشگاه، از گالری و موزه‌های کشورهای اروپایی و آمریکا و ژاپن تدارك دیده شده است و تا شهریور ماه امسال در معرض دید عموم قرار خواهد گرفت، و بنابه اظهارات مسئولان نمایشگاه، حدود سیصد هزار نفر از این نمایشگاه دیدن خواهند کرد.

خوان میرو، در بیست و دوم می ۱۸۹۳ در شهر کاتالانیا به دنیا آمد و بعد از ۹۰ سال زندگی پر ثمر در سال ۱۹۸۳ با بجا گذاشتن اثرات بیشمار از خود در عرصه نقاشی، سرامیك، گرافیك، پوستر و مجسمه، دارفانی را بدرود گفت.

امسال به مناسبت صدمین سالگرد تولد «میرو»، دنیای هنر و علی‌الخصوص شهر کاتالانیا در تدارك برپایی نمایشگاههای پی در پی از آثار او است و لذا دولت اسپانیا بعد از میزبانی بازیهای المپیك بارسلون، این بار میزبان خیل عظیم شیفتگان هنر «میرو» خواهد بود و به جرأت می‌توان گفت که این نمایشگاه، بعد از نمایشگاههای بزرگداشت پیکاسو و دالی، یکی از بزرگترین نمایشگاههای نقاشی در سطح اروپا خواهد بود.

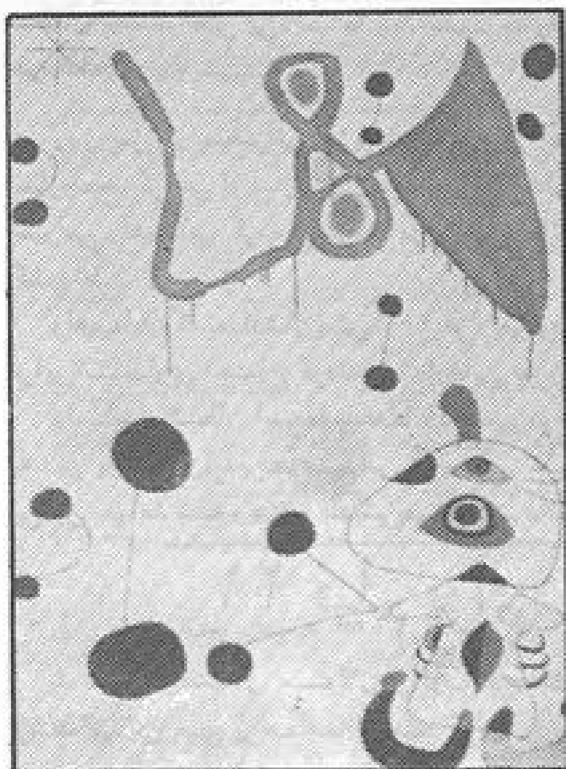
رئیس بنیاد میرو، «روزاماریا مابت» در کاتالوگی که به مناسبت این نمایشگاه، تدوین یافته است از شیوهٔ زندگی، تفکر و نقاشی او این چنین یاد می‌کند: «**میرو این نقاش کم رو از آنِ تمام جهان است. او هم اهل کاتالانیا بود و هم اهلِ تمامی دنیا.**»

میرو دوست بسیار نزدیك پیکاسو بود، با این همه بین شخصیت این دو هنرمند هیچ نقطه مشترکی نبود.

میرو در نامه‌ای خود از پاریس (۱۹۲۰) از آشنایی با پیکاسو ابراز خوشنودی می‌کند و در اولین برخوردش با او اینچنین گفته است: «براستی آغاز زندگی چه دشوار است» و پیکاسو در پاسخ می‌گوید: «**این شبیه صف اتوبوس است، وقتی نوبت به شما رسید، سوار اتوبوس خواهید شد!**»

وقتی به آثار میرو می‌نگریم، احساس می‌کنیم که میرو بدون محاسبهٔ بعضی از معیارهای هنر نقاشی کار کرده، در صورتی که میرو قبل از آغاز هر اثر خود ساعتهای طولانی به تفکر در مورد سبك و الگوی خاص خود می‌پرداخته است. از میرو در مورد شیوهٔ کارش سؤال کردند، او خود را به یك باغچه‌بان تشبیه کرده و اظهار می‌دارد که: «**برای رسیدن به یك زبان جهانی در نقاشی، کاوش در ریشه‌های فرهنگ خودی ضروری است.**»

اولین اثر میرو که در نمایشگاه، قرار گرفته، تابلویی است به نام «مزرعه» ـ (به تاریخ ۱۹۲۲) ـ میرو این تابلو را در سال ۱۹۲۵ به ارنست همینگوی فروخته



است. همینگوی نیز تا زمان مرگش از این تابلو حفاظت کرده بود.

در سال ۱۹۲۴ نویسندهٔ فرانسوی «آندره برتون» نخستین مانیفست سبك سوررئالیسم را به رشته تحریر در آورد و میرو جزو نخستین امضاء کنندگان آن است و نخستین نقاشی خود را در سبك سوررئالیسم، به نام «کارناوال هرلکولین» بر پرده بوم، نقاشی می‌کند.

سالها بعد، میرو اعتراف می‌کند که تنها دلیل آفریدن تابلو «کارناوال هرلکولین» شدت بی حد و حساب فقر و گرسنگی بود که وی در برابر آن سینه سپر کرده بود.

میرو در سال ۱۹۲۹ تمام رشته‌های پیوند خود را با سبك سوررئالیسم قطع می‌کند و بعد از آن، با روحی عاصی، به دنبال تکنیك‌های جدید در هنر نقاشی می‌رود. در سال ۱۹۳۳ اولین نقاشی کولاژ خود را می‌آفریند. در سال ۱۹۳۶ با آغاز جنگ داخلی اسپانیا، میرو تابلو دراماتیك «به اسپانیا کمك کنید!» را می‌آفریند.

در طول سالهای جنگ جهانی دوم تابلوهای «ستارگان» میرو دارای اعتبار هنری بلامنازعی در مجامع هنری جهان است. میرو در طی آن سالها، اینچنین می‌گوید: «برای شناخت.«منِ درون» تلاش کردم. شب، موسیقی و ستارگان تنها سرچشمهٔ الهام من بودند».

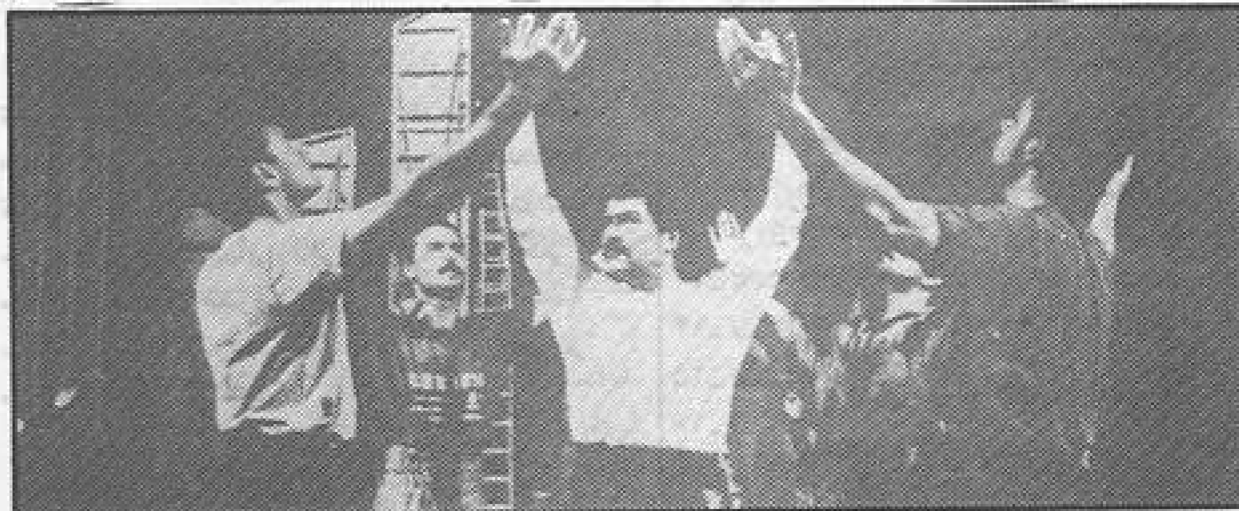
بعد از درگذشت میرو (۱۹۸۳) بنیاد میرو ـ (نگارخانهٔ سابق میرو) ـ مرکز آموزش هنر نقاشی برای مشتاقان این هنر از سراسر جهان شده است.

جاوید مقدس

همسرایی مختار در تالار وحدت

در حالی که برای برنامهٔ سالن اصلی تئاتر شهر هنوز انتخاب قطعی انجام نشده است، روابط عمومی تئاترشهر برنامه‌های سالن‌های شماره دو و چهارسو را که از روز بیستم تیرماه به اجرا درآمده است به این شرح اعلام کرد:

نمایش «ماهان کوشیار» نوشتهٔ رضا قاسمی، به کارگردانی ایرج‌راد، و با شرکت: پرویز پورحسینی،

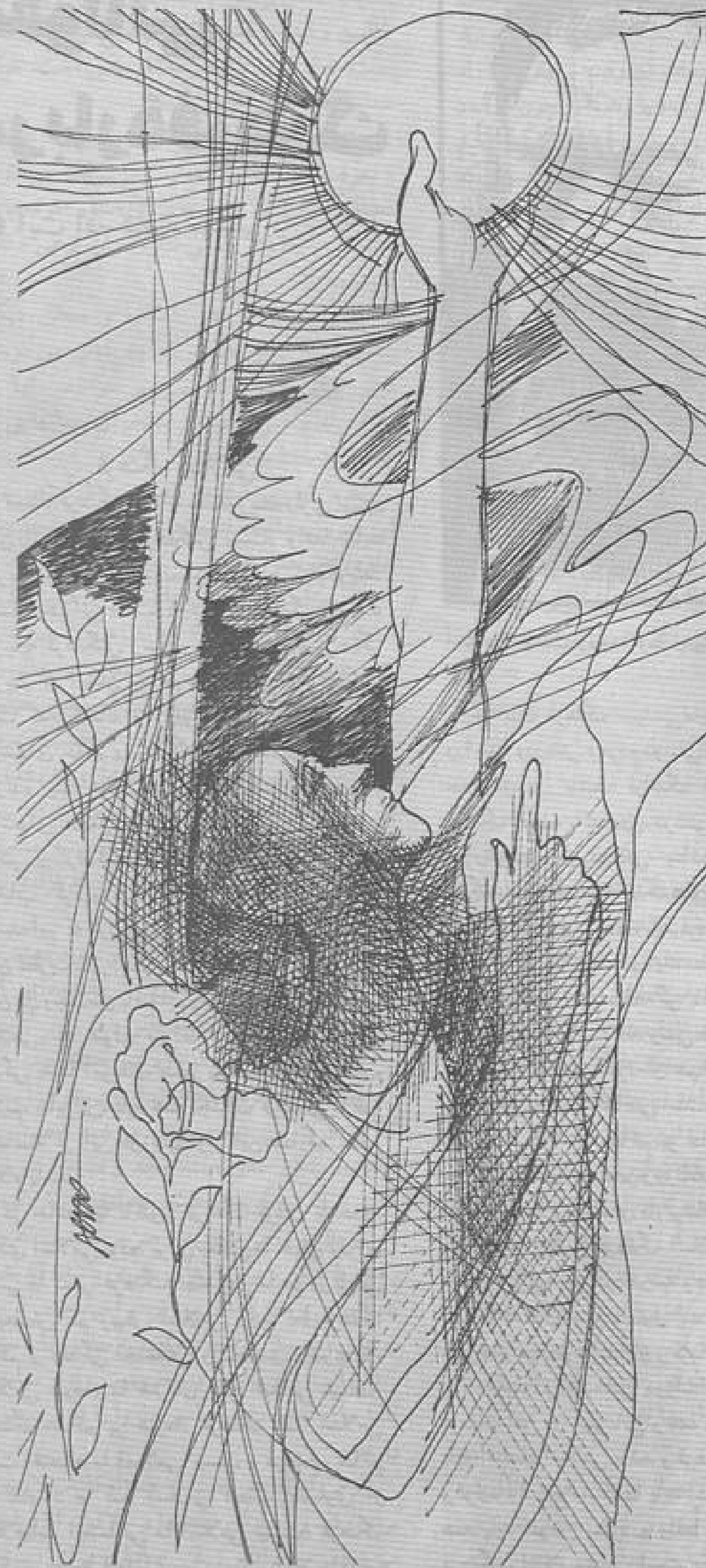


آتش تقی‌پور، سیروس گرجستانی، فرشید ابراهیمیان، مهرانه مهین‌ترابی، شهین علیزاده و مهدی میامی در سالن چهارسوی تئاتر شهر و دو نمایش تك‌پرده‌ای «مصاحبه» و «خیرخواهی برای سرخ‌پوست» که هر دو نمایش توسط داود دانشور ترجمه و کارگردانی شده است با شرکت: پرویز فلاحی‌پور، قدرت‌الله صالحی م

ـ آریتم، محمود هندیانی و داود دانشور در سالن شمارهٔ دو اجرا می‌شود.

همچنین نمایش همسرایی «مختار» کاری از دکترمحمود عزیزی، مدّرس تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، سرانجام در تالار «وحدت» به روی صحنه رفت. دکتر محمود عزیزی از لحاظ مطالعات، تحقیقات و اطلاعات در حوزهٔ نمایش‌های آیینی و مذهبی جایگاه ویژه‌ای دارد. وی از معدود کسانی است که به ایجاد یك تئاتر مستقل با هویت ایرانی در کنار نمایش‌های آیینی (به ویژه تعزیه) و با عنایت به بسیاری از تکنیکهای تجربی آن‌ها، فکر می‌کند و در پی آن است و همسرایی مختار خود مبیّن تلاش او در همین زمینه است.

دیدار



باز آمدی به دیدن من بعد سالها
محبوب بیوفای من و این خیالها
امروز از کدام طّرف سر زد آفتاب
تا سر زدی به خانهٔ ما بعد سالها
آیا تونی کبوتر دیرآشنای من
بار دگر گشوده بر این بام بالها
چونان گلی شکفته به باران نوبهار
شستی زدل به خنده غبار ملالها
آرامش تو مایهٔ آسایش من است
از هایهوی بی‌ثمر قیل و قالها
با من بجز حکایت مهر و وفا مگوی
بگذار شرح قصهٔ جنگ و جدالها
«عادل» ترا که دولت دیدار دوست هست
دیگر چه غم زدشمنی بدسگالها

دکتر غلامعلی حداد عادل

● به مناسبت هفتم تیر و به یاد شهید بهشتی

مقولاتی درباره‌ٔ فرهنگ

● آیت الله شهید بهشتی



فرهنگ اسلامی

مسئلهٔ فرهنگ اسلام، مسئلهٔ ریشه‌داری است، چون انسان زندهٔ فرهنگش است، واقعا شاید بهترین تعریفها برای انسان آن باشد که بگویند: «انسان حیوانی است که دارای فرهنگ است.» وبر پایهٔ فرهنگش زندگی می کند وبه تعبیر دیگر بگوییم که انسان یك موجود است، یك جاندار است که آگاهانه و آزادانه راه زندگیش را و ارزشهای حاکم بر زندگیش را انتخاب می کند و سازندهٔ یك فرهنگ می‌شود.ما مسلمانها، ارزشهای متعالی اسلام رابه عنوان ارزشهای حاکم بر زندگیمان انتخاب کردیم، آگاهانه انتخاب کردیم و آزادانه انتخاب کردیم وما فهمیده‌ایم که ارزشهای اسلامی چه هست؟ ما آن زبان فطرت‌پذیر اسلام را، زبان دل پذیر اسلام را، زبان دل وجانمان یافته ایمٌ وبر اساس آنچه معارف اسلامی، به عنوان صراط مستقیم وراه راست زندگی به ما آموخته، مسیر زندگیمان را انتخاب کردیم، بنابراین، باید همه تجلیّات فرهنگی ما هم، برخاسته از این ارزشها واز این معارف عالی اسلام باشد.

در جامعهٔ ما تاکنون فرهنگ فردی تا حدود زیادی اسلامی بوده، برای بعضی‌ها خیلی وبرای بعضی‌ها کمتر، فرهنگ اجتماعی ما هم در برخی ازابعادش کم وبیش اسلامی بوده، اما فرهنگ حاکم بر زندگی اجتماعی واقتصادی وهنری ما، اسلامی نبوده، ما هنرمان هنر اسلامی نیست، فرهنگ حاکم بر هنرما، فرهنگ ضد اسلامی است.اقتصاد ما اسلامی نیست ، فرهنگ حاکم بر اقتصاد ما ضدّ اسلامی است، بسیاری از اخلاقیات اجتماعی ما اسلامی نیست، فرهنگ حاکم بر روابط اجتماعی ما در بسیاری از جاها ضد اسلامی است.تبلیغات ما، در این انتخاباتها می بینید، تبلیغات، تبلیغات غربی است. انگار آدم دارد در یکی ازکشورهای غربی حرکت می کند. بنابر این فرهنگ حاکم بر سیاست ما اسلامی نیست ونبوده وما اینها را باید اسلامی کنیم.

ما باید فرهنگ سیاسی‌مان، فرهنگ صدق وراستی ودرستی و مردم دوستی وعدالت دوستی و خدا دوستی باشد. فرهنگ اجتماعیمان باید فرهنگ عفت، پاکدامنی، درستی، راستی، تواضع، فروتنی، مردم دوستی باشد.حتی فرهنگ جنگمان، جنگ مابا جنگ های دیگر فرق دارد. فرهنگ حاکم بر نبرد ما، باید فرهنگ متناسب نبرد حق با باطل باشد، نه نبرد یك سلطه گر با سلطه گر دیگر، یا نبرد یك سلطه‌گر باانسانهایی که در برابرش به پا خاسته اند ونمی خواهند سلطه اورا بپذیرند.نه، ما باید نبردمان هم نبرد حق با باطل باشد واین فرهنگ خاصی است. فرهنگ حاکم بر ارتش ما، فرهنگ حاکم بر ادارات ما، فرهنگ حاکم بر مدارس ما، بر روزنامه های ما، بر رادیو تلویزیون ما، بر سینمای ما، برتئاتر ما، بر نقاشی ما، باید همهٔ اینها را فرهنگ اسلامی کنیم. روابط دانش آموزو معلم در مدرسه و دانشجو واستاد در دانشگاه، کارمند و مسئول یك اداره و رئیس و مافوقش در اداره، سرباز و فرمانده اش در ارتش وژاندارم و فرمانده اش درژاندارمری، پاسبان و فرمانده اش در شهربانی و همه و همه، اقتصاد ما باید اقتصاد اسلامی باشد و فرهنگ داد و ستد ما و تولید وتوزیع ما، اینها باید اسلامی باشد.اینها همه باید عوض بشود و واقعاً برای ما انقلاب فرهنگی، انقلاب اصلی است. یکی از عالی ترین تجلیات فرهنگ اسلام این است که آدم برای خدا کارمی کند. آدم وقتی برای خداکار می کند، در برابر تمام مشکلات مثل کوه می ایستدو این فرهنگ حتماً باید در میان شما بچه‌های مسلمان و زنده وجوانان مسلمان حاکم باشد تا دشمن اصلاً در شما طمع نورزد. بنابراین برای شناخت فرهنگ اسلام وبرای تجسم و عینیت یافتن این فرهنگ در رفتار فردی و اجتماعی خود تلاش کنید و سر سختانه تلاش کنید برای حاکم کردن این فرهنگ در محیط اجتماعی.

(۶۰/۲/۳ ـ فرهنگ اسلامی چیست؟)

○○○

انقلاب باید با هنر انقلاب، هنری که زائیدهٔ انقلاب وهم پیش برنده انقلاب است، جلوبرود ودعوت می کنیم که همه صاحبان ذوق که با اسلام عزیز آشنا هستند و عشق می‌ورزند، انقلاب اسلامی گسترده، ریشه‌دار و سازنده ای را در زمینه هنر توسعه بدهند، زیرا انسان بر حسب رشد تکاملی اش به هنر نیاز دارد.

(از مصاحبه‌ها)

○ روش برداشت از قرآن

آیات قرآن به هم ارتباط دارد، گاهی ارتباط خیلی روشن است. (مثل شعر نو یا شعر سیلابی)آقایان اگر با اشعار در زبانهای اروپایی آشنا باشید، می‌دانید که یك بند شعر که تمام می شود ممکن است سر یك کلمه ای تمام بشود که ادامه همین کلمه دربند بعدی آمده، یعنی فعل اینجا آمده وفاعلش در اول بند بعدی آمده است.این روش در شعر فارسی، البته شاید چندان معمول نباشد اما در اشعار سیلابی کاملاً معمول است. قرآن یك حالت این جوری دارد که این سبك درآن بکار رفته شده و لکن می بینید که آیه تمام شده، اما مفعول فعل این آیه، در اول آیه بعدی است یا وسط آیه بعدی است. باید به این سبك قرآن توجه داشته باشیم که آیات مبهم دیگر، گاهی چنین ارتباط خیلی روشنی دارند و گاهی ازارتباط غفلت می شود وآن وقت ذهن می‌رود سراغ یك معنی دیگر...

این شعار جدیدی که مطرح شده که قرآن سمبلیك است، اگر کسی بخواهد بگوید قرآن عباراتش سمبلیك است، یعنی رمز است، زبان قرآن رمز است ورمز هم کلیدی دارد که باید به آن کلید مراجعه کند تا معنی را بفهمد، آیا این مقصود است که قرآن زبان رمز است ، این را قبول نداریم .سمبلیك به این معنی نمی تواند باشد. سمبلیك عبارتی است که هر کس هرجور دلش خواست می تواند معنی کند، این هم که در شأن قرآن کریم نیست، زیرا می دانیم قرآن کتاب مبین است و قسمت اعظم آن قابل فهم برای همگان است. پس این چه سمبلیکی است که به کار می برید؟ اگر بخواهد به این معنی باشد قابل قبول نیست اما اگر به معنای این باشد که قرآن عباراتی و کلامی است که دارای یك سلسله معانی سر راست وهمه کس فهم است و اشاراتی دارد به مفاهیم و مطالب عالی‌تر، این درست است. در قرآن اشاراتی به مطالب عالی‌تر هست که کسانی که از نظر فکری، اندیشه‌ای

ومرحله اجتماعی وضع پیشرفته‌ای دارند، آن اشارات را بهتر می‌توانند درك کنند، اما این اشارات، ضد معنی اول سر راست نمی‌تواند باشد، بلکه مرحله عالی‌تری از آن مرحله سرراست قابل فهم است....

برداشتهای فلسفی که یك فیلسوف از قرآن دارد با برداشتهای عرفانی یك عارف ... ممکن است یك فیلسوف یا عارف به دلیل این که مرحله تکامل اندیشه‌ای و اخلاق عملی بالاتری دارد، بتواند اشاره ای را از قرآن درك کند که آنهایی که پایین ترند درك نکنند...

○○○

برای ایجاد رابطهٔ آگاهی بخش، میان ما و مبدأ هستی و معشوق و معبود ما و آنچه که غایت آمال طالبینش می‌نامیم، راهی نزدیکتر، روشنتر و ایمانزاتر وجود دارد و آن کار دل است .راهی که دل به سوی خدا دارد، همانست که عرفا بر آن تکیه دارند. و درمقابل ، فلاسفه و اندیشمندان معمولاً بر راه اندیشه تکیه دارند. هر دو راه قابل استفاده است ولی انصافاً این راه دوم، برای کسانی که بتوانند آن رابشناسند راهی دلپذیرتر و ایمان زاتر است.

کانت در نقد عقل نظری و نقد اندیشهٔ تحلیل‌گر به‌این نتیجه می‌رسد که اصولاً برد اندیشهٔ انسان تا مرز فنومنها و پدیده هاست (بهتر است به جای پدیده، اعراض بگوییم)، برد اندیشهٔ انسان از اعراض فراتر نمی‌رود... بنابر این کانت هم پای استدلالیان راچوبین می‌داند و معتقد است که با پای استدلالیان نمی‌توان به خدا رسید... او در کتاب (نقد و ارزیابی عقل عملی) این مسئله را مطرح می‌کند که انسان توان درك خوب و بد و باید و نباید را دارد. او می‌پرسد سرچشمهٔ این ادراك کجاست؟ سپس به این نتیجه می‌رسد که تنها سرچشمه‌ای که می‌تواند این توان را به انسان بدهد خداست. او از راه توجه به درك خیر و شر، نقص و کمال، باید و نباید و زشت و زیبا به خدا می‌رسد و این، راه همهٔ عرفاست.

انسان اگر به پویش و حرکت و جنبش و تلاش خودش نگاه کند و اگر به خویشتن خویش بازگردد و آهنگ زندگیش را به دقت بنگرد، متوجه می‌شود که اگر زندگی صرفاً برپایه محاسبات و برنامه‌ریزیها و جهت‌یابیهای عقل حسابگر باشد، پوچ و بی‌معنی است...

اگر آرمان زندگی منحصر به مادیات شد، کم و زیادش تفاوتی ندارد، تنها فرقش آنست که انسان تاوقتی اشباع نشده است دنبالش می‌رود ولی وقتی به رفاه رسید و اشباع شد چی؟ به پوچی و هیچی می‌رسد، تمام تلاشهای انسان بی‌ایمان و بی‌هدف نظیر سرابی است که تا انسان تشنه به آن نرسیده دنبالش می‌رود و در برابر دیدگان گمراه حریصش دورادور آن را آب می‌بیند ولی وقتی به آن می‌رسد، می‌بیند هیچ چیز نیست. اگر انسانی که به آن نقطه می‌رسد توانست به خود آید و متوجه گردد که اینها همه حجاب بوده‌اند و رخ دلدار در آنجا ببیند، به سعادت می‌رسد اما اگر به این بیداری دست نیافت و دید اعمالش بیهوده بوده‌اند آن وقت برایش یك راه بیشتر نمی‌ماند، یا مرگ و یا زندگانی چون مرگ و بدتر از مرگ. برای انسان حسابگر انگیزه‌ها و معشوقها و محبوبهاست اما برای همان انسانی که حسابگر هست بعد از اشباع شدن دیگر نه عشقی می‌ماند و نه محبت و گرمایی درحالی که انسان به نیروی عشق زنده است و زندگی بی‌عشق مردگی است. همه انسانهایی که زود بفهمند:

۱ـ زندگی بی عشق مردگی است ۲ـ همه این معشوقها و محبوبها و خواسته‌ها موقت و گذراست و نهایتاً به آن معشوق، یعنی خدا می‌رسند و با آن آشنا می‌شوند «یحبهم و یحبونه»، آنها هرگام و ذکر و نگاهشان بوی عشق می‌دهد، لذا می‌تواند خیلی آسان از این ظواهر فریبا بگذرد. به راحتی این حجابها و پرده‌های دل را عقب می‌زنند و دل قلب را در برابر تابش خورشید هستی قرار می‌دهند.

... حتی کسانی که هنوز نتوانسته‌اند به حق‌پرستی یا معنی خداپرستی بدهند، ما به آنها می‌گوییم که اگر این راه را ادامه دهند به حق تعالی می‌رسند. کانت هم همین کار را کرد. باید و نبایدهایی را در درونش پیدا کرد و با آن تیزبینی خاصش دید که وقتی به حق می‌رسد می‌گوید باید اخلاقی، آن بایدی است که در آن هیچگونه منفعتی برای انسان ملحوظ نباشد، عقل حسابگر و عقل ماکیاولی هرگز نمی‌تواند این بایدها را توجیه کند، وقتی به اینجا رسید، می‌گوید: پس من عاشق حقم، عاشق صدق و خیر هستم. وقتی حق و صدق و خیر و رحمت و... از نسبتها آزاد شود به حق مطلق، خیر مطلق و صدق مطلق و... که همان خداست می‌رسد. تا به اینجا ما حدیث عشق را گفته‌ایم، اگر بخواهیم این عشق را داشته باشیم، باید به خویشتن خویش برگردیم. آنقدر درون خود را و قلب خود را بکاویم تا خدا را بیابیم، زیرا قلب مؤمن خانه خداست. قرآن به روی قلب و فؤاد خیلی تکیه دارد، زیرا فؤاد یعنی آنجایی که گرم است. آنجا که جای عشق است و قلب هستی انسان است... قلب بازتاب عشقها و هیجانها و رحمتهاست و نقطه‌ای است که هویت و موجودیت انسان در آنجا معنا می‌یابد، لذا قلب هستی انسان است

«فانها لاتعمی الابصار و لکن تعمی القلوب التی فی الصدور ـ پس بی‌شك چشم ظاهری (کافران) کور نیست ولی دلهایی که در سینه دارند، کور است» سوره حج ـ ۴۶

در ادبیات غرب و شرق و نو و کهنه هم این قلب مطرح است، تعبیراتی چون آدم تاریك دل، نازکدل، رحمدل، بدقلب، خوش قلب و... در همین رابطه بیان می‌گردد... در قرآن، قلب خداشناس و خیرشناس است.

قرآن کتاب علمی نیست، کتاب هدایت است، هدایت انسان بر صراط مستقیم و یافتن غایت آمال طالبین و این در قلمرو قلب و سمع و بصر و تفقه است، تذکری بر بازآمدن به خویشتن است. تذکر شناخت هستی و آرمان هستی...

خدایا خودت را به ما نشان بده. این راه عرفان و معرفت است وقتی صحبت از عرفان می‌شود، ذهنتان سراغ آن سبیل‌های آویخته و خرقه‌های سالوس و خانقاه نشینی‌هانرود، آن نوعی دکان است...

قرآن، بیش از هر کتاب و سخن دیگر راهنماست، آیاتی هست که چه عالی می‌گوید: قرآن کتابی است که وقتی می‌خوانید، دلها را می‌لرزاند و حتی پوست و استخوان انسانهایی را که به یاد خدا هستند، می‌لرزاند...

خرد باید، بی‌شك در خدمت دل درآید در غیر این صورت جامعه ما اسلامی و نورانی و محمدی و علوی نخواهد بود.

... سراسر قرآن عشق است و به همین دلیل است که وقتی قرآن را می‌خواهیم تفسیر فنی کنیم، احساس مردگی می‌کنیم، اما هر وقت آن را به عنوان ندای عشق خواندیم، احساس حیات می‌کنیم. البته یك حالت دیگری هم هست که در آنجا عقل عملی و عقل نظری (عشق و اندیشه) با هم درمی‌آمیزد و قبلاً هم عرض کردم که اندیشه باید در خدمت عشق درآید. اگر عشق به خدمت اندیشه آید، گناه است، مثل آنست که آزادی را انسان به بردگی بفروشد.

از کتاب «زندگی و گزیده افکار شهید بهشتی، تدوین دکتر علی قائمی» با مقدمه‌ای از حجة‌الاسلام هاشمی رفسنجانی

او (شهید بهشتی) دربارهٔ هنر معتقد بود:

هنر از عالی‌ترین تجلیات آرمان بشری است که از طریق آن آدمی موفق می‌شود احساس، اندیشه، رنج و محرومیت، وجد و نشاط، شور و شوق خود را به گونه‌ای ظریف و دلنشین بیان کند.

او هنری را می‌پسندید و هنر می‌دانست که در رابطه با عالی‌ترین نیازهای بشری باشد، اندیشهٔ خداجویی و حق دوستی را در او احیاء کند، او را به عدل و دوستی آزادی وادارد، به مبارزه با ناحق و ناروایی، فقر و رنج و محرومیت وادار نماید، فشارهای اقتصادی، سیاسی ناروا را از مردم دور دارد.

او می‌گفت: هنر است که همه امکانات لازم را برای رشد و گسترش انسانها و خلاقیت او فراهم می‌کنند، می‌توانند زبان صادقی برای بیان احساسات نهفته و رنج دیده و محروم باشند و موجبات حرکت انسان را به حق‌پرستی و عدل دوستی و آزادی واقعی تهیه ببینند.

(از کتاب عقل حسابگر)

● به یاد مرحوم دکتر علی شریعتی

هبوط، درد بودن

● ابوالقاسم کاوه



هبوط، سرنوشت ملتی ست که به جرم خودآگاهی و عصیان، از بهشت بی‌رنجی به کویر هجرت می‌کنند.[1]

در فرار به تاریخ، از هراس تنهایی، برادرم، علی شریعتی را یافتم که در آغاز شکفتن به جرم آگاهی و احساس و گستاخی اندیشه، در چهل و چهار سالگی خاموشش کردند، که در روزگار جهل، شعور و آگاهی خود جرم است و در جمع مستضعفان و زبونان، بالندی روح و دلیری دل یعنی خود جزیره بودن، گناهی نابخشودنی است.[2] آری هبوط، درد بودن است و ناله روحی که فشار دیوار تنگ زندانِ وجود را تاب نمی‌آورد و ملتهب در بازگشت به معبود ازلی.

و کویر و چه می‌گویم؟ مثنوی او را می‌خواندم که...

مگر، تمام مثنوی «حکایت نالهٔ نی نیست؟»، حکایت جداافتادگیِ روحی که به صلیب طبیعت آویخته شده است، حکایت رنجِ بودن و عشق به گریختن و میل به «مُردن»! آری، داشتم منظومهٔ بزرگ و به عبارتی مثنوی شریعتی را می‌خواندم که نوشته بود:

«وجودم تنها یك حرف است و زیستنم تنها گفتن همان یك حرف، امّا بر سه گونه

سخن گفتن، معلمی کردن و نوشتن».

و من از این حرف تنهای غریب، که به وجود و هستی او آمیخته بود لرزیدم که او چه می‌گوید؟

نوشته بود:

«آنچه تنها مردم می‌پسندند، سخن گفتن
و آنچه هم من و هم مردم، معلمی کردن
و آنچه خودم را راضی می‌کند و احساس می‌کنم که با آن، نه کار، که زندگی می‌کنم، نوشتن است
و نوشتن‌هایم نیز بر سه گونه‌اند
اجتماعیات، اسلامیات و کویریات
آنچه، تنها مردم می‌پسندند، اجتماعیات
و آنچه هم من و هم مردم، اسلامیات
و آنچه خودم را راضی می‌کند و احساس می‌کنم که با آن نه کار، و چه می‌گویم؟ نه نویسندگی، که زندگی می‌کنم، کویریات[3]»

در واقع این کلمات پاره‌ای از بودن متعال دکتر بود، مخصوصاً کویریات او که نوشته‌های عمیق تنهایی است و در آن، قدرت قلم، اوج خیال، حساسیت شگفت روح، اندیشه تند انتقادی، و عمق بینش فلسفی

و جهان بینی و فرهنگ پویایی را می بینیم.

شریعتی همه عمر را صرف شناخت ملّت خود کرد و روح او گرم ایمان مردمش بود و آرزویش آزادی ملّتش و خوشبختی او احساس خوشبختی مردمش بود. او همواره خود را یك نویسنده می‌دانست و مردم و نسل جوان، مخاطبین او بودند. او با ایمان زاده شد و در ایمان پرورده گردید، تمام عمر خویش را با خِرد زیست و فطرتش در آتش مذاب عشق می سوخت.

همانگونه که مولوی در مثنوی خود، تمامی رازهای زندگی را به طریقی زیبا و کنایی سروده است، دکتر نیز در منظومه بزرگ و بدیع و پهناور آثار جاودان خویش تمامی مسائل فکری، سیاسی، اجتماعی، فلسفی روزگار ما را با اندیشه‌ای نو، فیاض و قلمی جذاب و قاطع به رشته تحریر درآورده است[۴].

چنانکه خود می گفت، او یك نویسنده بود، یك معلم بود و عمل یك نویسنده، عمل یك سخنران، عمل یك معلم، عمل یك مترجم، عمل یك ایدئولوگ و رهبر فکری، عمل یك مورّخ یا روشنفکر، فقط حرف زدن است. شریعتی، حقیقت را با گلوله آتشین بر سپاه دشمن شلیك کرد و خفته‌ها را بیدار نمود و چادر سیاه شب جهل را پاره کرد و به آتش کشید و با شعله اندیشه ناب و پویا، شب را آتش زد و زمستان را گرم کرد و در یك کلمه، پیام را به گوش خلق رساند. مگر پیامبران که تاریخها را دگرگون ساختند و زمانها را خلق و تمدنها را بنیاد نمودند، جز پیام را ابلاغ کردند؟

او روشنفکر پیامبر زمان خویش و جامعه خویش بود و با همه عشق و اخلاص و استقامت و بی باکی و هوشیاری و فداکاری و شایستگی و باقدرت هنرمندی خویش، علیرغم قدرتهای ضد انسانی و ضد مردمی، پیام را به مردم خویش ابلاغ کرد ودرست حرفش را زد و نه، چه می گویم؟

او دیگر حرف نزد عمل کرد!

چون عمل روشنفکر، حرف زدن است، البته حرف داریم تا حرف، حرفی که حرف می ماندو حرفی که هر کلمه‌اش گلوله است و مرکبش از خون شهید برتر!![۵]

حرف شریعتی، هر کلمه‌اش گلوله‌ای بود که بر سینهٔ سپاه خصم خورد و مرکّبی که او سخنانش را با آن نوشت، از خونی بود که با خون شهیدان راه آزادی درآمیخت. شریعتی علاقه و عش وافری به نسل جوان و روشنفکر داشت و سخت به این قشر جامعه عشق می‌ورزید. این عشق و علاقه را می توانیم از زبان خود او بشنویم؛

«...احساس می کنم که باید وصیت کنم تا اوصیای من که در درجه اول ـ فعلاً ـ طلاب و دانشجویان اند، و در درجه دوّم مستضعفان مظلوم و قربانیان «جهل» و «کنز» و نیز آگاهان که شعور و شرفشان را به دنیا نفروخته‌اند و «دین» دارند یا «آزادگی».

پس از من، از خلال تاریکی‌ها و آشفتگیهایی که از توطئه‌ها و تهمتها و نیرنگهای کثیف در پیرامون من پراکنده‌اند، بتوانند دید: من که بودم و چه دارم و چه‌ها می خواستم[۶]»

در این نوشته‌های گداخته از عشق مردم، بیانی صمیمانه و ژرف اندیشی شگفتی حاکی از آلام روحی مردی مبارز به کار رفته که در راه رسیدن به حق و حقیقت و رساندن مردم به حق، جان خویش را در کف دست نهاده و تا انتهای راه همچون شمع سوخته و گداخته و حتی دلهای ما را نیز در پی این سطورِ گدازنده و غم انگیز، سوزانیده است. به طوری که دریکی از نوشته‌ها می گوید:

«ای کاش نمی فهمیدم، یا یك مومن سنتی خاطرجمع می‌ماندم و با یك کتاب دعا، تمام کلیدهای بهشت را در دست داشتم و یا یك روشنفکر متجدد می شدم و با مارکسیست بودن و اگزیستانسیالیست شدن، خود را انسان طراز نوین حس می کردم و همه مشکلات را حل شده و همه دردها را شناخته و همه حقایق را یافته می‌دیدم، امّا چه کنم که هیچ کدام از این دو که سروته یك کرباسند نیستم.

اگر مأمور نبودم که با مردم بیامیزم و در میان خلق زندگی کنم، دو چشمم را به این آسمان و این کویر می‌دوختم و چندان به نگاه کردن ادامه می‌دادم تا خداوند، جانم را بستاند.[۷]»

شریعتی، متعلق به عصری است که افقش خونین و سرخ‌فام است، زیباترین و ژرف‌ترین اندیشه‌ها و احساسهای عرفانی شریعتی در داستان بلند و تحت عنوان هبوط نمودار می گردد که از رنجهای یك انسانِ تنها در غربتی به وسعت گستردگی سالروز آفرینش آدم در این رنجستان سخن می گوید که رمز و راز و فلسفه وجود و چگونگی شدن انسان از حیوانیت به آدمیت و از بیهودگی و عبث به بودن و شدن را نشان می‌دهد.

او از تنهایی متعالی انسان که زائیدهٔ عشق و خودآگاهی است سخن می گوید و در تمام طول تاریخ و در عرض جغرافیای زمین علی(ع) را تنهاترین مرد تاریخ می‌یابد که در میان پیروان خویش تنها مانده است، حتی از پیامبر تنهاترش می شناسد، علی(ع) از خدا تنهاتر است، زیرا خدا برای تنهایی اش آدم راآفرید و محمّد(ص)، سلمان را یافت، اما علی(ع)، تا پایان عمرش تنها ماند.

او، بزرگترین عامل تنهایی را خودآگاهی می‌داند، تنهایی‌ای که ناشی از رشد روح انسان و بالاتر رفتن آن از سطح رابطه‌های عادی روزمره است، او یك تنه، از چهار زندان انسان که آدمی همواره گرفتار آنست، خود را رهانید.

طبیعت ـ تاریخ ـ اجتماع ـ خویشتن

او از دردها و نیازمندیهای آدمی سخن راند.

گاه در طبیعت، سخن می گفت و کلامش، فلسفه بود،

گاه در تاریخ صحبت می کرد و سخنش، دانش بود،

و گاه در جامعه از سیاست می گفت.

و گاه در خویشتنِ خویش با خود خلوت می کرد و با شعر سخن می گفت[۸] و دیدیم که این بار بر کرانهٔ گاهنامهٔ زمانمان نوشته بود که صبح نزدیك است و مؤذن این صبح، معلمی‌ست از ذریّهٔ هابیل که فریاد گدازان تکبیر را از مدرسه‌ها، دانشگاهها و حسینیه‌ها، چون صور اسرافیل، قبرستان خاموش ملت را خواهد شکافت و آن را به صحرای محشر قیام فراخواهد خواند و صلای هجرت سر داده تا از لجن‌زار سکون و گنداب خاموشی و تسلیم رها گردیم و به دریای حرکت، فریاد، عصیان و اعتراض درآمیزیم و در آتش نصر و فلاح مشتعل گردیم.

آری، این بار بر کرانهٔ گاهنامهٔ زمانمان نوشته بود که رسالت نجات این قوم، بر دوش معلمی دیگر از سلالهٔ فرزندان کویر نهاده شده تا قلم خویش را عصای قیام قاعدین و فضل مجاهدین بگرداند و چون موسی (ع) از آتش مأنوس در آن صحرا، شعله ای برگیرد و شهابی آتشین در قلب سرد و خمود جامعه‌مان بیندازد تا به گرمای آن جان گیریم.

شریعتی، پیام‌آوری بود که رسالت او نه آوردن یك مذهب، بلکه، نجات یك مذهب و آنهم اسلام بود، تا از چارچوب تنگ قرون وسطایی و اسارت در کلیساهای کشیشی و بینش متحجّر و طرز فکر منحط و جهان بینی انحرافی و خرافی و جهالت پروری که مردم را چنین بار آورده بود و روشنفکر را دشمن مذهب و ترسان و گریزان از اسلام، نجات دهد.

شریعتی، پرومته‌ای بود که به جرم اهدای آتش آزادی به انسان به اسارت خدایان جور و جهل درآمد.

پرومتهٔ دوران، دکتر شریعتی، همواره با مثلث شوم نظام حاکم بر تاریخ در نبرد بود، نظامی که از آغاز تاریخ بر انسان حاکم بوده است.

این مثلث شومی که همه پیامبران راستین در آن، مدفون‌اند طلسم بندگی، غارت، و فریب است.

این مثلث شومی که قتلگاه آزادی و برابری و آگاهی بود، گورگاه شعور و عشق و ایمان و برادری فرزندان آدم،

مثلث؛ تیغ ـ طلا ـ تسبیح.

همان سه چهره جاوید، همیشه تاریخ، در سه شعبه همیشگی یك بنگاه یعنی، قصر ـ دکان و معبد و هر کدام بر سر کار همیشگی خویش، استبداد، استثمار، استحمار.

دکتر می گفت؛ شرکت سهامی، زر و زور و تزویر، اولی سر خلق را به بند می‌آورد،

دومی، جیبش را خالی می کند،

و سومی، آرام و مهربان، با لحنی خیرخواه و حکمت آمیز و دلسوزانه، به زبان دین در گوشش موعظه می کرده است که «صبر کن برادر»، اندرون از طعام خالی‌دار تا در آن نور معرفت بینی و دنیا را به اهلش واگذار و خانه آخرتت را آباد کن باتقدیر، تدبیر چیست؟ هر کسی را سهمی داده‌اند، به داده ونداده اش شاکر باش[۹].

آری، این چنین است که در بستر کشیده تاریخ، گاه، گاه، فریادهایی از عمق نیاز انسان برمی خیزد و از کوهها رنج و درد و محرومیت و مظلومیت خبر میدهد و در این عصر بود که شریعتی، نمونه‌ای از مقاومت و ایثار و ازخودگذشتگی، چون شمعی فروزان درخشید و از درد و رنج و آلام چندین ساله مردم محروم ما سخن راند و خانه تکانی اساسی را بر پیکره مذهب تخدیر شده انجام داد و ناگهان، جرقه‌ای در ظلمت و انفجاری در سکوت در خیمه شب، آتشی افکند و خفتگان را بیداری بخشید.[۱۰] او می گفت:

«... صحبت از جامعه‌ای‌ست که نیمی از آن خوابیده‌اند و افسون شده‌اند و نیمی دیگر که بیدار شده‌اند، درحال فرارند، ما می خواهیم، این خوابیده‌ها و افسون شده‌ها را بیدار کنیم و واداریم که بایستند و هم آن فراری‌ها را برگردانیم و واداریم که بمانند، این کار ساده‌ای نیست»[۱۱] و شریعتی در این کار موفق شد.

او تسلسل حرکتی بود که صد سال پیش، سید جمال آن را آغاز کرده بود، او در شرق اسلام طلوع کرد

و با نیّت پاک به گداختن برفهای اوهام و تعصب قرون که اسلام راستین را در خود پوشانیده بود پرداخت و ابرهای جهالت و غرض‌ورزی را به یکسو زد تا بار دیگر، بهار اسلام به شکوفه نشیند و غنچه‌های تشیع علوی گل دهد، و مسلماً البته هر که بیشتر کار می‌کند، بیشتر نیز در معرض اشتباه قرار دارد.

آری، آثار و منظومه‌های بجا مانده از شریعتی که بالغ بر صد و پنجاه اثر می‌باشد در واقع دائرة المعارفی است که با مطالعه این آثار درمی‌یابیم که برای تک تک مسائل حاد اجتماعی، سیاسی، ایدئولوژیکی و غیرو... مقوله‌هایی قابل تأمل نگاشته و فانوسی فرا راه گم‌شدگان و به یأس رسیدگان در جامعه فراهم آورده است. از ویژگی‌های متن و محتوای آثار خلاق دکتر شریعتی، تازگی و زنده بودن مطالب و تطبیق آن با مسائل کنونی و آتی می‌باشد:

او به منتظران، توضیح داد که در انتظار موعودنشستن هنری ویژه خود دارد و گفت، انتظار مکتب اعتراض است. سیمای حسین را درخشنده و تابناک ترسیم کرد و گفت، حسین، وارث آدم است و خون هابیلیان تمامی اعصار را از قابیلیان زمانها می‌طلبد.

گفت: شهادت حسین و انقلاب او، دو چهره دارد، خون - پیام

خون را حسین و عباس و اکبر و اصغر دادند و پیام را زینب با خود بُرد و بار سنگین شهادت برادر را بر دوش گرفت و به آخر رسانید، همان باری که آسمان و زمین از برداشتنش سرباز زدند.

ابوذر، یار پاک پیامبر را چنان شناساند که اسلام را چنان پاسداری کرد که بر هر چه، سرمایه و سرمایه‌داری شوریده بود و می‌گفت:

«درشگفتم از کسی که در خانه‌اش نانی نمی‌یابد و آنگاه با شمشیری برهنه، بر مردم نمی‌شورد، یعنی اگر کسی گرسنه باشد، تمامی جامعه مسئول است.[۱۲]»

او صدای حُجر را از کوفه به گوش ما رساند،

شریعتی، کویری پهندشت و بیکران بود، با آفتاب سوزان و حیات‌بخش وگرمایی رونده که گستره‌ای، صریح و بی‌مانع داشت.

او به پدران و مادران نشان داد که ما، متهمیم، که همه در یک راهیم و به سوی یک هدف اما ناهماهنگ حرکت می‌کنیم.

او از علی بزرگ گفت که دردمند و عاشق و تنهای تنهاست و درد علی را که وقتی از آن بیتاب می‌شد، شبانگاه، سردر حلقوم چاه و تنها در نخلستانهای کوفه فرو می‌بُرد، به ما شناساند، که درد علی، درد زخم ابن ملجم نیست که درد او درد فراق دوست است، و نیز دوستان انبوهی که او را نمی‌شناسند و علی در انبوه پیروان، مجهول مانده است، بله، علی بزرگ درد ناشی از تنهایی مطلق خود را با چاههای نخلستانهای کوفه می‌گفت و می‌گریید. او بود که به ما گفت شیران در شب می‌گریند.

شریعتی، از همسر وفادار علی (ع) و دختر پاک پیامبر (ص) یعنی از فاطمه (س) بزرگ گفت که خانه گلی او از همهٔ تاریخ بزرگتر است،

دکتر، حج را روشن و پویا، بیان کرد و گفت که حج حرکت از خود به سوی خداست،

گفت، در منیٰ اول از سومی شروع کن و خوب هدف بگیر وجمرات دستچین شده و برگزیده عرفات را نخست بر سر سومی بکوب که یعنی باید اول از همه، بزرگترین را هدف گرفت و از میان برداشت، هشیار باش تیرت به خطا نرود و گلوله‌هایت را حرام نکنی و از طواف گفت که در این خانه، چه چیزی را می‌جویی و سرگردان چه‌ای و به کدام سمت میروی و چه را می‌خواهی، خانه را یا خدای خانه را یا خود را؟[۱۳]

شریعتی، در شب ستم، ۲۱ رمضان ۱۳۵۰ در اوج دیکتاتوری و خفقان حاکم فریادی برای مظلومیت ما و شقه شدگان تاریخ برآورد که رژیم وابسته شاه در خیال رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ خود را برای برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله آماده می‌ساخت و این در حالی بود که بهترین فرزندان این میهن روانه شکنجه‌گاهها و میدانهای تیر می‌شدند و عافیت‌طلبان و سازشکاران نیز به فرستادن پیامهای تبریک به پیشگاه سلطان عادل مشغول!!

او با بیانی سمبلیک که زبان رایج در حاکمیت استبداد و تزویر است به افشای جنایات شاهان و مستبدین تاریخ پرداخت، گفت:

«... برادر! تو قربانی این بناهای بزرگ برگور شدی و من قربانی این قصرهای عظیم!» که اشاره به ستونهای عظیم بنای تخت جمشید بود.

«...ناگهان دیدم، برادر! که در کنار فرعونها و قارونها که به بردگیمان می‌خریدند و به بیگاریمان می‌کشیدند دیگرانی نیز بنام جانشینان این پیامبران سرکشیدند...»[۱۴] و این زبان آتشین وحقگوی شریعتی بود که وی را مقارن جشن‌های مزبور، برای مدتی به یکی از دهات اطراف تهران تبعید کردند.

او بیداری سیاسی زمان را در خود داشت، به طوری که در سالهای توقف در اروپا نیز مظهر یک چهرهٔ سیاسی و یک مبارز ضد استعمار بود و هم در اندیشیدن فسلفی و علمی، به پایه‌ای که او را در غرب بیشتر یک متفکر و فیلسوف می‌شناسند. او به اروپا رفت، مکتب‌های فلسفی اروپا را شناخت و شناساند. امّا تسلیم غرب نشد، غرب را با اندیشه خود تسخیر کرد و با یک اندیشه انتقادی و یک قدرت انتخاب در قرن بیستم و در تمدن غربی زیست وآنگاه به شرق آمد و در شرق هم این بینش را دنبال کرد.[۱۵]

راستی، چه زبان توانایی داشت و چه قدرت و گسترش و ظرافتی در نوشتارهای سمبلیک او دیده می‌شود، او نویسنده‌ای توانا بود که در بحرانی‌ترین و شدیدترین اوضاع سیاسی ودیکتاتوری، خطرناکترین حرفها را زد...

او در آن سالهای اختناق و در سلول انفرادی و یا به عبارتی در آن ششصد شب تنهایی قلم را از دست نداد و نوشته‌هایی را به رشته تحریر درآورد که از آن جمله‌اند: سلامهای نماز، شب قدر، حر و... می‌گفت:

«به قلم سوگند، به خون سیاهی که از حلقومش می‌چکد سوگند به رشحه خونی که از زبانش می‌تراود، سوگند، به ضجه‌های دردی که از سینه‌اش بر می‌آید، سوگند، که قلم، توتم من است و توتم مقدسم را نمی‌فروشم، نمی‌کشم و خونش را نمی‌خورم...»[۱۶]

او قلم را به دست زور تسلیم نکرد، به کیسه زر نبخشید، و به سرانگشت تزویر نسپرد و دستش را قلم کرد و قلم را از دست نگذاشت، قلم را به بیگانه نداد، زیرا معتقد بود که قلم، امانت خداست، ودیعه مریم پاک است و در وفای او، اسیر قیصر نشد و زر خرید یهود نشد و تسلیم فریب نگشت و این امانت خدا را فرعونیان نتوانستند از او بگیرند، ودیعه عشق را قارونیان نتوانستند از او بخرند و یادگار رسالت را بلعمیان نتوانستند از او بُربایند دکتر شریعتی، انسانی بود که در عشق گداخت و با خدا بیعت کرد و در توحید حصار گرفت و جان جامه تقوی به تن کرد و با عرفان دید و با حکمت فهمید و از عبادت به جوهر ربوبیت رسید و در عشق به خدا و مردم، گداخته شد و در امر و نهی و هجرت و جهاد خود، انسان و برجامعهٔ راکد ما تاثیرات شگرفی نهاد.

یا محمّد (ص)، پیامبر آزادی و بیداری و قدرت!! به ما قدرت درک حساسیت و عظمت لحظه‌ها را ارزانی دار تا در هجوم آفات و طوفان حوادث به تعارض و تقابل با یکدیگر برنخیزیم.

یا محمّد(ص)، از تو مدد می‌طلبیم که اگر از تبار شهیدان نبودیم و نیستیم، برای همیشه همراه زینب، این پیک رهایی بخش حسین باشیم، نه مخاطب او و تو

ای علی(ع)، ای فریاد رهایی بخش محرومان، ای شهید عدالت و ای عدالت شهید بر شبهای ظلمانی و نگاه منتظر محرومان و رنجدیدگان این عصر پایان بخش.

و تو ای فاطمه(س)، ای که به انسان بودن معنی دادی و به آزادی جان، به قوم بهانه بگو، به خانه نشینان زبون همه عصرها و مصلحت اندیشان زبون همه نسل‌ها بگو، که رمز سکوت علی(ع) را در فریاد رسای تو و ابوذر جستجو کنند.

و امّا، تو ای زینب(س)، ای زبان علی در کام!

ای که مردانگی در رکاب تو جوانمردی آموخت!

با ملت خویش حرف بزن!

ای زن!

می‌خواهم از نیایش علی و از خطابه تو در بارگاه یزید و از مظلومیت حسین و تنهایی ما بگویی!

بگو که ما چه کنیم؟

زنان ما به تو محتاجند! برآنان برآشوب تا در خویش برآشوبند.

و امّا، تو، ای حسین(ع)! با تو، چه بگویم!

ای چراغ راه و ای کشتی رهایی!

ای که مرگ سرخ را برگزیدی تا پیروانت را از مرگ سیاه برهانی

ایمان ما، ملت ما، تاریخ فردای ما، کالبد زمان ما به تو و خون تو، محتاج است.[۱۵]

پانویسها

رجوع کنید به:

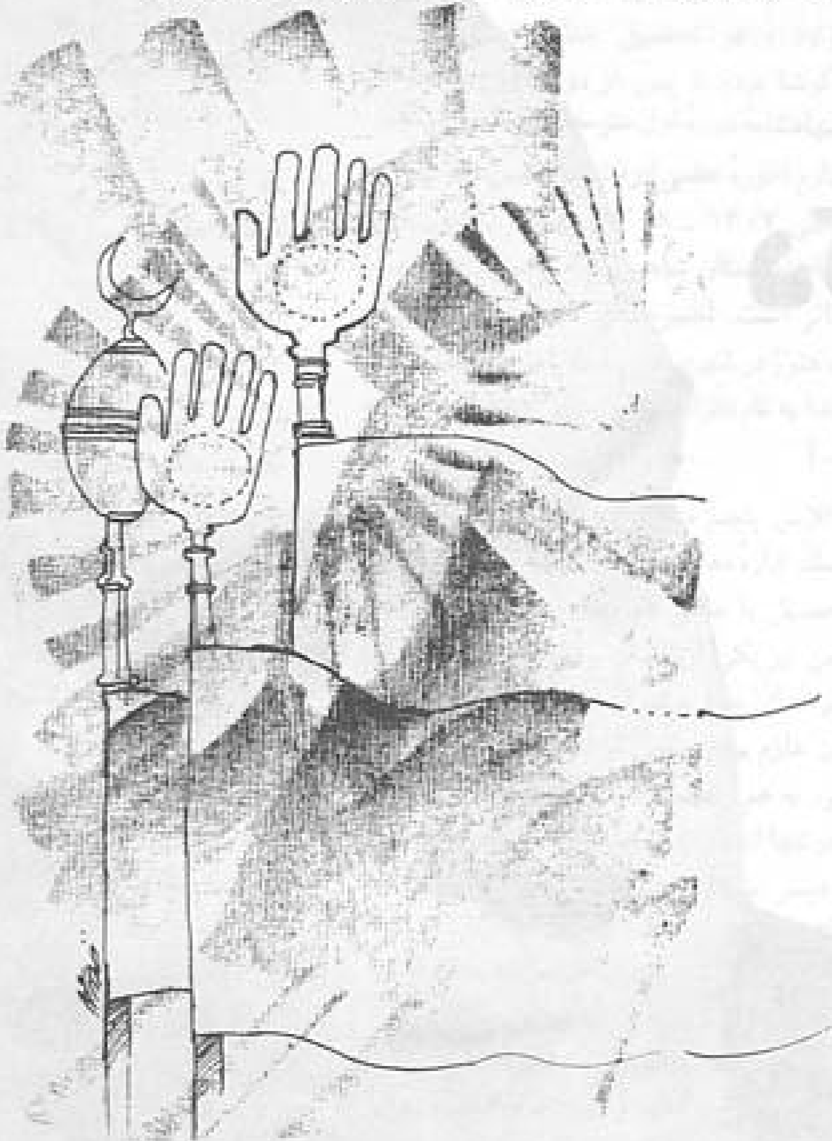
۱ـ «هبوط» از مرحوم دکتر علی شریعتی
۲ و ۳ـ «کویر»
۴ـ «شریعتی از دیدگاه شخصیت‌ها»
۵ و ۶ و ۷ـ مجموعه آثار شریعتی ـ جلد اول
۸ـ مجموعه آثار ـ بازگشت به خویش
۹ـ مجموعه آثار ـ مذهب علیه مذهب
۱۰ـ «شریعتی از دیدگاه شخصیت‌ها»
۱۱ـ مجموعه آثار (با مخاطبین آشنا)
۱۲ـ «ابوذر»
۱۳ـ «حج»
۱۴ـ «آری اینچنین بود، برادر»
۱۵ـ «شریعتی از دیدگاه شخصیت‌ها»
۱۶ـ «توتم پرستی»

عاشورایی‌ها

● چند شعر از حسن حسینی

اشاره

«گنجشک و جبرئیل» عنوان تازه‌ترین کتاب شعر سیدحسن حسینی، شاعر، مترجم و منتقد برجسته معاصر است که نشر افق آن را به بازار کتاب عرضه کرده است. با توجه به این که تمام اشعار این دفتر، به نوعی با حماسهٔ عاشورا گره خورده است، فرصت را غنیمت می‌شمریم و چند شعر از این دفتر را تقدیم خوانندگان می کنیم:



در چشم ذوالجناح

کوه صبور فاجعه می‌دانست؛
آن شبههٔ غریب
بوی مهیب زلزله می‌داد
کوه صبور فاجعه
وقتی
در آستان خیمه نمایان شد
گیسوی راهوار بغض بلندش
در گردباد ضجه پریشان شد
در چشم ذوالجناح خبرهای تازه بود

ooo

اندوه بر تو باد
دل من!
اندوه بر تو باد!
آن شبههٔ غریب
دراصل بوی زلزله می‌داد...

تبرّی

در مجمر نمرود
سپندی شدیم
و بوی توحید
درمشام تاریخ
زبانه کشید

مشیت بهار
عطر گل را
برای ما مقدّر می کند

چگونه بود
شطح استخوان زکریا
در زاویهٔ درخت
و اعتکاف دندانهٔ ارّه
در کنج مغز استخوان نبوت؟
ما آن براده‌های معطر را
در بادها فشاندیم
و تاریخ کامل شد

ooo

تبرّی می‌جوییم
از سنگ جاهلی
که نرخ مروارید محمدی را شکست
و از پولادی
که در کوفه
برج آفتاب را به دو شق کرد
و در عاشورا
بوسه گاه نبی را
درنوردید...

درمجمر نمرود
درزاویه استخوان زکریا
و در صدف مروارید محمدی
فریاد غلتانی شدیم
و از سکوت
تبرّی جستیم!

برق پولادهای دو پهلو

یك شب ابوسفیان خم شد
شما پا بر کوهان جاهلیت نهادید
و رتیلی برگزیده ازمیان قبیله‌های زهرآگین
از دیوار وحی
بالا خزید
آن سوی دیوار
برق ذوالفقار
چشم مریض شمارا
کور کرد

ooo

چراغ که خاموش شد
دندانهای حریصتان
وقیحانه درخشید
و دلهایتان ـ در تاریکی ـ
کلمات عادل را
بر نتابید.

ooo

دیگر روز
در کوی و برزن
از بن دندان
حریصانه جار زدید
و با سوء ظن
به میدان شدید

آن روز ذوالفقار
با فرودی مجمل
کوهان گندیدهٔ شمارا
به دو نیم کرد

ooo

یك شب ابوسفیان خم شد
و دست بی نجابت شما
به دشنه‌ای بلند
و چفیه‌ای سیاه
پیوست
چراغ که خاموش شد
پشت شهر سوخت
و دهان زخم
کنار کوچهٔ قلبم
خمیازه ای کشید
و برق پولادی دو پهلو
میان دنده‌های من فاصله انداخت

ooo

من ـ بی تردید ـ
به آن پنجرهٔ عادل
شك می بردم
و به آن دیوار معصوم
اگر شما
دست به خنجر نمی بردید!

● به مناسبت بیست‌ودومین سال درگذشت دکترمعین

به‌یاد دکترمحمّدمعین

■ هادی میرزانژاد موحد ـ رشت



دانشجوی ممتاز رشتهٔ ادبیات و فلسفه و علوم تربیتی که در ۱۷ سالگی موفق به دریافت درجهٔ لیسانس شد، بعدها به یك چهرهٔ سرشناس در ادبیات فارسی تبدیل گردید که تا نامی از زبان پارسی باقی‌است او نیز در تمام واژه‌ها حضور دارد و پا برجاست. **استاد محمد معین** به یقین یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبی ایران است. این مرد کوچك اندام نجیب و آرام، کم حرف، دقیق، امین و پرکار به راستی کسی بود که به خاطر عشق خویش به زبان پارسی جانش را فدای اعتلای فرهنگ فارسی کرد. مرگ زود هنگام او تنها به خاطر شب‌زنده‌داری‌های ممتد و تلاش بی‌حدش در به ثمر رساندن هرچه بیشتر اهداف فرهنگی‌اش بود.

او از خود گذشت تا (فرهنگ فارسی)[۱] را جاودان کند. او «برهان قاطع»[۲] عشق به ادب پارسی برد و «حکمت اشراق و فرهنگ ایران»[۳]. او به راستی «لغتنامه»ی[۴] ناطق این سرزمین بود. «ستاره ناهید»[۵] آسمان ادب ایران.

شرح حال او را از زبان خودش می‌خوانیم:

«من در ۱۷ رجب سال ۱۳۳۶ قمری مطابق با ۹ اردیبهشت ۱۲۹۷ شمسی در شهر رشت متولد شدم. آیا پیش از این تاریخ موجود نبودم؟ خواهید گفت چرا. در نه ماه پیش از آن موجود شدی قبل از آن چطور؟ وجود چیست و عدم کدام؟ آیا اکنون چیزی یافت می‌شود که قبلاً موجود نبوده و یا بوده معدوم گردد؟ این جملهٔ «لاوازیه» پاسخ را کافی است: در طبیعت هیچ چیز از عدم به وجود نیاید و از وجود به عدم نگراید.

آری، آن وقت خانواده عبارت بود از پدر، مادر، جد پدری، عمو، من و برادر کوچکترم که به ترتیب ابوالقاسم، طلعت، محمدتقی، حسن، محمدو علی نام داشتیم. اگرچه کمتر خاطره‌ای از طفولیت در ذهنم جایگزین است، معهذا آنچه را در نظر دارم متذکر می‌شوم:

روزی ظرفی بلورین را شکستم هنگامی که بسیار کوچك بودم، نیایم مرا به درختی بست و چوبم زد. دیگر روز را به خاطر دارم که در اتاق طویل سرای، پدرم را نشسته دیدم که در تعقیب نمازظهر و عصر انگشتان دستان خود را مخروطی شکل کرده به دیدگان متصل ساخته و چیزی زیر لب ادا می‌کرد، بعدها فهمیدم آیة‌الکرسی می‌خواند.

شبی را در نظر دارم که بین پدر و مادرم کدورتی

انگشتری ملك ادب را که رساند
این قصه به سلطان که نگین می‌رود از دست
بالله که دلم خون شد و پاتا به سرم سوخت
وآن دم که شنیدم که «معین» می‌رود از دست
«دکتر مظاهر مصفا»

حاصل شد و کار به مشاجره کشید من خود بردر اتاق نشسته در همان اوان متأسف و متأثر بودم و از این جهت بسیار غصه و اندوه بردلم راه یافت و از طریق دیده به صورت اشك جاری شد. دیگر روز به عیادت پدر مریضم به سرای یکی از نزدیکان که وی را بدانجا انتقال داده بودند رفتم.

روزی دیگر گویا شنیدم مادرم به رحمت ایزدی پیوست (لیله ۱۴ شعبان ۱۳۳۸ هـ. ق) اندکی بعد (درست پنج روز) جسد پدرم در نظرم مجسم گشت که پارچهٔ سفیدی سرتاپایش را پوشیده و رو به قبله دراز کشیده بود. این است آنچه که از آن روز در گنجینهٔ خاطرم ذخیره کرده‌ام. جد بزرگوارم شیخ محمدتقی معین العلماء عمامه از سربرداشته بود، هردم ضجه و غوغایش شدیدتر می‌گشت. او از حال طبیعی خارج شده بود. «همه کس سقراط نیست که جام شوکران را بی دغدغهٔ خاطر بنوشد.» او بود که بعدها من و برادرم را به جای پدر فقیدمان محبوب داشته و ما در کنف حمایت و آغوش محبت آن بزرگوار تربیت شدیم. در همین اوقات به مکتبم فرستادند. شاگردی چند در آنجا نشسته بود. معلم به هریك درسی می‌داد. اکنون نمی‌دانم چه کتابی را تدریس می‌کرد و چه قسم تشریح می‌کرد، فقط می‌دانم که ما از حضرت استادی اطاعت صرف می‌کردیم و او نیز تا حدی برای اینکه پول بیشتری می‌گرفت نسبت به من بیشتر رعایت می‌کرد. درست به خاطر دارم متکائی را که به جهت خوابیدنم به مکتب فرستاده بودند حضرت استاد با اثاثیه دیگر برداشته و غایب شد، هرچند تفحص کردند نیافتندش ناچار به مکتب دیگرم سپردند ـ هنوز چوبها را در این مکتب بیاد می‌آورم که برکف دستها آشنا می‌شد و پاها به فلکه‌ها بسته می‌شد ـ سر یکی از اطفال را می‌نگرم که از سقوط فلکه از بالای طاقچه بشکست. بخاطر دارم معلم، چوبی را برای تنبیه به دهان شاگردی فرو برد و نتوانست بیرون آورد ـ بیچاره را بیم مرگ می‌رفت، پدرش مبلغ هنگفتی خرج اطباء کرد تا پسر را نجات بخشید ـ اینها برای چه بود؟ تربیت!

باری در جهنمستان فوق که مؤسس اش هم سابقهٔ آشنایی با ما داشت می‌سوختم تا انقلاب گیلان فرا رسید و بلشویکان رُوس وارد رشت شدند.

خلاصه این دوره بپایان رسید ـ نظامیان دولتی به رشت وارد شدند امنیت برقرار شد. آری. خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود ـ افسوس امنیت موقتی بود... منتها ما دیگر از رشت بیرون نشتافتیم و با هر خون دلی بود سوختیم و ساختیم.

در سال ۱۳۰۴ به اخذ تصدیق نامهٔ نهائی دورهٔ ابتدائی موفق آمدم ـ در سال ۱۳۰۵ که ادارهٔ احصائیه در رشت دایر شد اهالی به گرفتن ورقهٔ هویت اقدام کردند و نام خانوادگی شهرت یافت ـ اقوام پس از مشورت با من (معین) را برای نام خانوادگی انتخاب کردند زیرا جدم به لقب (معین العلماء) مفتخر بود.

باری، از مدرسهٔ دورهٔ ابتدائی به مدرسهٔ متوسطهٔ نمرهٔ یك دولتی رشت وارد شدم ـ این مدرسه مانند سایر مدارس دولتی ایران که همواره از حیث رجحان آموزگار، کیفیت تدریس، مهیا بودن وسایل تحصیلی با مدارس ملی قابل مقایسه نیستند برمدرسهٔ سابق امتیاز بسیار داشت، در مدرسهٔ جدید به کلاس دوم متوسطه وارد و در تحصیل چنانکه از عهده‌ام برمی‌آمد کوشا بودم تا پس از دو سال (در ۱۳۰۷ شمسی) شهادتنامهٔ دورهٔ اول متوسطه را مأخوذ داشتم.

کلاس چهارم (دورهٔ علمی) را نیز در همین مدرسه (به سال تحصیلی ۱۳۰۷ ـ ۱۳۰۸) پیمودم. اکنون این مدرسه به نام دبیرستان شاهپور شامل دورهٔ اول و دوم متوسطه دائر است. [دبیرستانی که استاد معین ذکر کرده است هنوز در شهرستان رشت پابرجاست و بعداز انقلاب ابتدا به نام «آزادگان» و سپس «شهید بهشتی» نامیده شد.]

چون کلاس پنجم متوسطه در رشت مفتوح نشد ناچار به کمك ادارهٔ معارف گیلان دو سه نفر را منتخب و برای تحصیل با ماهی ده تومان به تهران گسیل داشت (و من نیز یکی از ایشان بودم) به معیت یکی از دوستان مدرسه‌ای خود به تهران عزیمت نمودم. روزی که به تهران عازم بودم جمعی از آشنایان و دوستان در منزل حضور به هم رسانیده وداع می نمودند. در حین خروج از در تنها اندرزی که جد بزرگوارم به من فرمود این بود: «پسر می‌دانی برای چه تو را به تهران می فرستم؟»

گفتم: «آری می‌دانم». همین جوابم بود با دو قطره اشك.

بالنتیجه به مدرسه دارالفنون که هنوز هم شهرتی به سزا دارد وارد شدم و بنابر تربیت خانوادگی و ذوق شخصی و تحصیلات ابتدایی خود دورهٔ ادبی را منتخب و وارد کلاس پنجم متوسطه شدم. در سال ۱۳۱۰ به اخذ تصدیق نامه رسمی دورهٔ دوم متوسطه ادبی (نهائی) نائل آمدم. در طی همین سال تحصیلی آن یگانه مرکز آمال و امانی‌ام آن جد بزرگوارم به رحمت ایزدی پیوست و نام نامی اش را در گنجینهٔ دلم به الماس محبتش منقش فرمود.

آری او رفت و یادگارهای گرانبهای خویش را در کتابخانهٔ دلم ثبت کرد، آری او رفت ولی تجارب، نصایح، معلومات خود را تا حدی که توانست به من بیاموخت ـ او رفت ولی مرا برای مبارزهٔ با زندگی مجهز فرمود.

پس از اخذ تصدیق نامهٔ دورهٔ دوم متوسطه برای ایام تعطیل به رشت آمدم و سپس بار دیگر به تهران عازم شدم و در مدرسهٔ عالی دارالمعلمین (شعبه فلسفه و ادبیات) وارد گشتم و با جدیتی هرچه تمامتر به تحصیل پرداختم چنانچه در امتحانات سه کلاس اول و دوم و سوم شاگرد دوم شدم و همواره در ظرف این سه سال تحصیلی نگارنده جزو اولین شاگردان منتخب بودم.

اینك که این مقالت را به پایان می‌رسانم یك ماه است که تحصیلات خود را به پایان رسانیده و در امتحانات دوره (لیسانس) دانش سرای عالی (دارالمعلمین عالی سابق) با معدل ۱۷/۹۹ موفق آمدم. و اکنون در شهر رشت در همان خانه‌ای که دوره طفولیت و اوان تحصیل خود را در آنجا گذرانده شبان بسیار در همان خانه در آغوش محبت جد عالیمقدارم به بستر استراحت غنوده و نشوونمای من در آن به ظهور پیوست به یاد خاطرات گذشته و به پاس احترام جد بزرگوارم که رحمت حقش شامل باشد این دفتر را نگاشته به انجام می‌رسانم.»(۶)

آری شرح حال این انسان سخت کوش و پرتلاش را تا اواسط جوانی به قلم خودش خواندیم. **استاد محمد معین** پس از اتمام تحصیلات عالیه در سال ۱۳۱۴ خدمت وظیفه را به ترتیب در دانشکدهٔ افسری احتیاط و خدمت افسری گذراند و در مهرماه سال ۱۳۱۴ به سمت دبیری در دبیرستان شاهپور اهواز مشغول شد. چیزی نگذشت که لیاقت و کاردانی او را به ریاست دانشسرای شبانه روزی اهواز رسانید. در همین دوره او به وسیله مکاتبات مرتب با آموزشگاه روانشناسی بروکسل در بلژیك که تحت نظر روانشناس معروف «المرنولز» (**Elmer Knowles**) اداره می‌شد، روانشناسی علمی و رشته‌های مختلف آن را از قبیل خط شناسی، قیافه شناسی و مغزشناسی به خوبی فرا گرفت.

در سال ۱۳۱۶ او کتاب روانشناسی تربیتی خود را که ترجمه‌ای از کتاب (علم النفس و آثاره فی التربیة و التعلیم) تألیف دو استاد مصری به نامهای «علی الجارم» و «مصطفی امین» بود در اهواز به چاپ رساند. او در همان چندسال اقامت خویش در اهواز هشت رسالهٔ دیگر (مانند گنجینهٔ شوش و داستان هاروت و ماروت یا خرداد و امرداد) تألیف کرد.

در سال ۱۳۱۷ استاد محمد معین به سفارش دکتر **عیسی صدیق اعلم** به «مرآت» (وزیر فرهنگ آن زمان) و گوشزد کردن تلاشهای او و با بروز شایستگی‌های علمی خود وی به تهران منتقل شد و به معاونت ادارهٔ دانشسراهای مقدماتی و دبیری دانشسرای عالی منصوب گشت.

در سال ۱۳۱۸ محمدمعین نام خود را در دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی نوشت. استاد معین با اینکه دوسال پس از تأسیس این رشته به آن وارد شده بود با تلاش وپشتکار مثال زدنی خود گوی سبقت را از همگان ربود و اولین داوطلبی بود **که موفق به اخذ دکترای زبان فارسی در ایران شد**. وی پس از گذراندن این دوره به راهنمایی ابراهیم پورداود رسالهٔ خود را تحت عنوان «**مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات پارسی**» نگاشت.

سرانجام در روز سه شنبه ۱۷ شهریور ۱۳۲۱ با قرائت بخشی از رسالهٔ استاد معین و اظهار نظر توسط آقایان **بدیع‌الزمان فروزانفر و ملك الشعراء بهار**، مراسم دفاع از رساله به عمل آمد. هیأت نظارت دورهٔ دکتری به ریاست آقای تدین پس از شور و تصویب رساله نتیجه را چنین اعلام داشتند: «رساله آقای معین از هر حیث قابل تمجید و تحسین تشخیص داده شده و با قید «بسیار خوب» تصویب می شود و آقای محمد معین در زبان فارسی و ادبیات آن دکتر شناخته شده و به ایشان تبریك می گوییم» (سایر اعضای این هیأت عبارت بودند از ابراهیم پورداود، ملك الشعرای بهار، بدیع الزمان فروزانفر و فاضل تونی)



بدین ترتیب، استاد محمد معین به عنوان اولین دکتر ادبیات و زبان فارسی در ایران شناخته شد. پس از آن وی به سمت دانشیار و سپس به سمت استاد کرسی **«تحقیق در متون ادبی»** در دانشکدهٔ ادبیات و دانشسرای عالی به تدریس پرداخت.

دکتر محمد معین در سال ۱۳۲۱ با خانم «مهین پرتیان امیرجاهد»، دختر آقای امیرجاهد (مدیر سالنامهٔ پارس) پیوند زناشوئی بست که حاصل این ازدواج فرخنده چهار فرزند بود. دو دختر و دو پسر. (که بعدها دختر وی خانم «دکتر مهدخت معین» به نشر بعضی از آثار پدر همت گماشت، ضمن اینکه همسر دکتر معین نیز از هیچ کوششی در این راه فروگذار نکرد و می توان گفت چاپ آثار استاد تماماً مرهون زحمات و تلاشهای این بانوی سخت کوش بوده است).

پس از اتمام تحصیلات عالیه، دکتر معین گویی که تازه به اول راه رسیده است، تمام وقت خود را صرف تحقیق و تدریس و تألیف ادبیات ایران زمین کرد. او از آنجا که به زبانهای انگلیسی، فرانسه، عربی و بعضی از زبانهای ایران باستان آشنایی دقیق داشت بنابه دعوتهایی که از طرف مستشرقین و دانشمندان و یا مراکز علمی از وی می شد در کنگره‌ها، مجالس سخنرانی و انجمنهای علمی و ادبی بسیاری شرکت جست که برای جلوگیری از طولانی شدن مقاله تنها به ذکر فهرست این سفرهای علمی ـ ادبی اکتفا می کنیم:

ـ شرکت در مجلس یادبود اقبال لاهوری (اول اردیبهشت ۱۳۲۹) (سفارت کبرای پاکستان)

ـ شرکت در انجمن روابط فرهنگی ایران و هند (۱۵ دی ماه ۱۳۳۰) (تالار موزه ایران باستان)

ـ شرکت در مجلس یادبود اقبال لاهوری (اول اردیبهشت ۱۳۳۱) (سفارت کبرای پاکستان)

ـ عضویت در شورای عالی فرهنگ (۳۲ـ ۱۳۳۱) (وزارت معارف)

ـ شرکت در کنگرهٔ ابن سینا (اردیبهشت ۱۳۳۳) (تهران ـ همدان)

ـ مسافرت به آمریکا (تابستان ۱۳۳۳) (بنا به دعوت دانشگاه هاروارد ـ عضویت در سمینار تابستانی بین المللی آمریکا International summer seminar)

ـ شرکت در کنگرهٔ خواجه نصیر طوسی (خرداد ۱۳۳۵) (تهران)

ـ شرکت در بیست و چهارمین کنگرهٔ خاورشناسان (تابستان ۱۳۳۶) (مونیخ ـ آلمان)

ـ شرکت در کنفرانس آزادی فرهنگ (۱۵ مهرماه ۱۳۳۶) (تالار ابن سینا)

ـ مسافرت به اتحاد جماهیر شوروی (آذرماه ۱۳۳۶) (به دعوت دانشگاهها و آکادمیهای مسکو ـ باکو)

ـ شرکت در کنفرانس اسلامی لاهور (دی ماه ۱۳۳۶) (دانشگاه پنجاب ـ لاهور)

ـ مسافرت به فرانسه (فروردین ۱۳۳۷) (به دعوت انجمن تتبعات علمی پاریس: (C. N. R. S)

ـ مسافرت به پاکستان (مهرماه ۱۳۳۷) (پنجاب ـ پاکستان)

ـ عضویت فرهنگستان (اول خردادماه ۱۳۳۷) (تهران)

ـ شرکت در بیست و پنجمین کنگره خاورشناسان (۱۸ مرداد ۱۳۳۸) (مسکو ـ شوروی)

ـ مسافرت به فرانسه (۱۳۳۹) (به دعوت دولت فرانسه)

ـ سفر مجدد به فرانسه (دوم اردیبهشت ۱۳۴۰) (به دعوت مقامات علمی فرهنگی فرانسه)

ـ شرکت در مجلس یادبود لوئی ماسینیون (۱۳ آذر ۱۳۴۱) (تهران)

ـ عضویتِ انجمن تحقیق در ادبیات و زبانهای خارجی ـ (۱۳۴۱) (دانشکده ادبیات ـ تهران)

ـ عضویتِ انجمن اصطلاحات علمی (۱۳۴۱) (تهران)

ـ مسافرت به آمریکا و فرانسه (۴۳ـ۱۳۴۲) (به دعوت دانشگاه پرینستون ـ آمریکا)

ـ شرکت در کنگرهٔ جهانی ایرانشناسان (نهم تا پانزدهم شهریور ۱۳۴۵) (تالار فردوسی ـ تهران)

ـ مسافرت به ترکیه (۹ آبان ۱۳۴۵) (به دعوت سازمان عمران منطقه‌ای در انقره ـ ترکیه)

استاد معین با سوابق درخشان در زمینهٔ ادبیات پارسی همواره مورد توجه بسیاری از مراکز علمی و ادبی جهان و ایران قرار داشته است. گرچه وی هرگز در پی جاه و مقام نرفت و همواره تمام وقت خود را صرف تحقیق و جستجو در ادبیات پارسی کرد، اما نشانها و افتخاراتی که نصیب وی گشته کم نیست. او بارها مورد تقدیر قرار گرفت، اما هرگز ذره‌ای غرور و کبر به خود راه نداد و هرچه پایهٔ علمی‌اش استوارتر می‌گشت، معین افتاده‌تر می‌شد و بیشتر می کوشید تا دینی را که حس می کرد به این آب و خاک دارد، عطا کند.

در اینجا به ذکر نشانها و افتخارات دکتر معین در طول حیات ادبی اش می پردازیم:

۱ـ نشان درجه سوم علمی در سال ۱۳۱۶

۲ـ نشان درجه دوم علمی در سال ۱۳۲۱

۳ـ نشان درجه دوم سپاس در سال ۱۳۲۷

۴ـ نشان لژیون دونور

۵ـ دریافت جایزه Tamhour به اتفاق پرفسور هانری کربن از طرف Academie des Inscriptions ei Belles Lettres به واسطهٔ تصحیح کتاب جامع الحکمتین (۱۳۳۳)

۶ـ اخذ نشان «هنر و ادبیات» از طرف دولت فرانسه (۱۳۳۹)

۷ـ دریافت نشان Academiques ordre des Palmes از طرف «ژنرال دوگل» رئیس جمهور فرانسه (۱۳۴۲)

اکنون نگاهی به ثمرات تلاش این انسان خستگی ناپذیر می افکنیم. انسانی که عشق او نوشتن بود. معشوقه اش کاغذ سفید و قلم و دوات. انسانی که تشنهٔ دانستن بود. انسانی که گاه تا ۱۸ ساعت در روز قلم می زد. ورق می زد، زیرورو می کرد، و خط به خط، واژه به واژه، حرف به حرف جستجو می کرد. انسانی که در نوشتن او را امین ترین می‌دانند. جمله‌ای که همیشه برزبانش جاری بود و تمام دانشجویانش بارها از او شنیده اند این است: «مأخذ را حتماً ذکر کنید». او امانت‌دار بود. حتی اگر واژه ای را از زبان دانشجویی می شنید که برایش تازه بود، فوراً آن را یادداشت می کرد با ذکر نام گوینده و در کتابهایش به خصوص در فرهنگ فارسی‌اش به خوبی می‌توان ده‌ها نام را پیدا کرد که واژه ای به او آموخته اند. اینك فهرست وار به کتابهایی که استاد تألیف و تصنیف کرده است اشاره می کنیم. گرچه هرکدام از این گنجینه‌ها، **گوهرهای گرانقیمت اعصار گذشته را در خود نهفته‌اند:**

۱ـ روانشناسی تربیتی ـ اهواز ـ ۱۳۱۶.

۲ـ ستارهٔ ناهید یا داستان خرداد و امرداد ـ تهران ـ چاپخانه شرکت طبع کتب ـ ۱۳۱۶.

۳ـ حافظ شیرین سخن ـ تهران ـ انتشارات بنگاه پروین ـ ۱۳۱۹

حافظ شیرین سخن ـ تهران ـ انتشارات امیرکبیر ـ چاپ اول ۱۳۶۹ ـ چاپ دوم ۱۳۷۰

۴ـ یوشت فریان و مرزبان نامه ـ تهران ـ چاپخانه مجلس ـ ۱۳۲۲

۵ـ مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی ـ تهران ـ انتشارات دانشگاه تهران ـ ۱۳۲۶ (چاپ سوم ۱۳۵۵)

۶ـ یادنامه پورداود ـ انتشارات انجمن زرتشتیان ـ تهران ـ ۱۳۲۵

۷ـ برهان قاطع ـ به اهتمام دکتر محمد معین ـ ۴ جلد ـ انتشارات زوار ـ ۳۵ ـ ۱۳۳۰ (چاپ چهارم: امیرکبیر ـ ۱۳۶۱ ـ ۵ جلد)

۸ـ چهارمقاله ـ با تصحیح و توضیح دکتر محمد معین ـ تهران ـ انتشارات زوار ـ ۱۳۳۱ ـ (چاپ ششم: انتشارات ابن سینا ۱۳۴۱)

۹ ـ اسم مصدر ـ حاصل مصدر ـ تهران ـ انتشارات زوار ـ ۱۳۳۱ ـ (چاپ سوم ـ امیرکبیر ـ ۱۳۵۶)

۱۰ ـ برگزیدهٔ شعر فارسی ـ تهران ـ نشر زوار ـ ۱۳۳۱ ـ (چاپ دوم ـ نشرزوار ـ ۱۳۳۴)

۱۱ ـ دانشنامهٔ علائی ـ به تصحیح دکتر معین ـ تهران ـ نشر انجمن آثار ملی ـ ۱۳۳۱

۱۲ ـ قاعده‌های جمع در زبان فارسی ـ تهران ـ نشرزوار ـ ۱۳۳۱

۱۳ ـ برگزیدهٔ نثر فارسی ـ تهران ـ نشرزوار ـ ۱۳۳۲

۱۴ ـ جامع الحکمتین ـ به تصحیح دکتر معین ـ هنری

کربن ـ نشر انستیتوی ایران و فرانسه ـ ۱۳۳۲
۱۵ ـ شرح قصیدهٔ فارسی خواجه ابوالهیثم ـ به تصحیح دکتر معین ـ هنری کربن. نشر انستیتوی ایران و فرانسه ـ ۱۳۳۴
۱۶ ـ مجموعهٔ اشعار دهخدا ـ به اهتمام دکتر معین ـ تهران ـ ۱۳۳۴
۱۷ ـ جوامع الحکایات و لوامع الروایات ـ به تصحیح دکتر معین ـ نشر دانشگاه تهران ـ بخش اول ۱۳۳۵ ـ بخش دوم ۱۳۵۵ (چاپ دوم ـ نشر ابن سینا ـ ۱۳۴۰)
۱۸ ـ ایران از آغاز تا اسلام ـ ترجمهٔ دکتر معین، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب ـ ۱۳۳۶ (چاپ دوم ـ ۱۳۴۴)
۱۹ ـ مفرد و جمع و نکره و معرفه ـ نشر دانشگاه تهران ـ ۱۳۳۷ ـ (چاپ دوم نشر ابن سینا ۱۳۴۰) (چاپ سوم ـ نشر امیرکبیر ـ ۱۳۵۶)
۲۰ ـ عبهرالعاشقین ـ به تصحیح دکتر معین ـ هنری کربن ـ نشر انستیتوی ایران و فرانسه ۱۳۳۷ (چاپ دوم ۱۳۶۰)
۲۱ ـ تحلیل هفت پیکر نظامی ـ نشر دانشگاه تهران ـ ۱۳۳۸
۲۲ ـ اضافه ـ نشر زوار ـ بخش اول ۱۳۳۲ ـ بخش دوم ۱۳۳۹ ـ (چاپ سوم ـ نشر امیرکبیر ۱۳۶۰)
۲۳ ـ اسم جنس ـ معرفه و نکره ـ چاپ دوم ـ نشر ابن سینا ۱۳۴۱ ـ (چاپ سوم ـ نشر امیرکبیر ـ ۱۳۵۶)
۲۴ ـ فرهنگ فارسی ـ جلد اول ۱۳۴۲ ـ جلد دوم ۱۳۴۳ ـ جلد سوم ۱۳۴۵ ـ جلد چهارم ۱۳۴۷ ـ جلد پنجم ۱۳۴۹ـ جلد ششم ۱۳۵۳ـ که همگی توسط انتشارات امیرکبیر چاپ شده است.

آنچه که در بالا به آن اشاره شد کتابهایی بود که مستقلاً چاپ شده و در دسترس علاقمندان قرار گرفته است. اما دکتر معین در طول حیات علمی خود بالغ بر ۹۰ مقاله در موضوعات مختلف نیز نگاشت که در هفته نامه‌ها و جراید زمان وی به چاپ رسید. در زیر به تعدادی از این مقالات اشاره می‌کنیم:
ـ ۲۳ مقاله در مورد لغت و دستور زبان
ـ ۱۷ مقاله در مورد مباحث و مسائل ادبی
ـ ۷ مقاله در مورد تاریخ ادبیات و زبان
ـ ۶ مقاله در مورد تاریخ و فرهنگ
ـ ۱۲ مقاله در مورد کتابشناسی
ـ ۱۵ مقاله در مورد فلسفه و مذاهب
ـ ۱۵ مقاله در مورد رجال علمی، ادبی
ـ ۵ ترجمه از قطعات مختلف (فهرست کامل مقالات، کتابها و شرح بسیط سفرهای دکتر معین در کتاب «کارنامهٔ دکتر معین» تألیف: عبدالله نصری موجود است.)

بی‌شک ارزنده‌ترین اثر استاد معین «فرهنگ فارسی» می‌باشد. ضمن این که نباید از نظر دور داشت که چه در زمان حیات علامه دهخدا و چه پس از درگذشت ایشان، استاد معین سهم به سزایی در گردآوری و تنظیم «لغت‌نامه» داشته است.

«لغت‌نامه» حاصل بیش از سی سال کوشش و تلاش پی گیر دهخدا و ثمرهٔ دهها سال رنج و مشقت یاران اوست. روش کار این بود که دهخدا از گذشته دور هر دیوان یا نوشته‌ای را از تألیفات و تصنیفات بزرگان گذشته می‌خواند و تمام واژه‌های آن کتاب را روی کاغذ کوچکی به صورت فیش باز می‌نوشت تا این که سرانجام میلیونها فیش به دست آمد. او معنی واژه‌ها را از فرهنگهای قدیمی استخراج کرد و به این فیشها اضافه کرد. پس از آن به تنظیم آن برحسب حروف الفبا پرداخت و سپس به تکمیل و چاپ آن همت گماشت.

در این گنجینهٔ ارزشمند و گرانبها واژه‌های فارسی، واژه‌های غیرفارسی رایج در زبان ما، واژه‌های عربی، شناسایی شهرها، سرگذشت ناموران تاریخ ایران و اسلام، شناسایی روستاهای ایران و نقاط معروف جهان و پاره ای از اطلاعات علمی گرد آمده است.

در سال ۱۳۲۶ دکتر محمدمعین به توصیهٔ مرحوم علامهٔ قزوینی به همکاری با استاد دهخدا پرداخت و قریب به ۲۰ سال او را یاری کرد. و بالاخره هم در نیمهٔ این راه استاد دهخدا درگذشت و استاد معین را با میلیونها فیش و واژه تنها گذاشت.

وصیت‌نامهٔ من راجع به فیشهای باقی ماندهٔ لغت‌نامه:
به ورثهٔ خود وصیت می‌کنم که تمام فیشهای چاپ نشدهٔ لغت‌نامه را که ظاهراً بیش از یک میلیون است و از الف تا یاء نوشته شده و یقیناً یک کلمهٔ دیگر نمی‌توان برآن افزود به عزیزترین دوستان من آقای دکتر معین بدهند که مثل سابق به چاپ برسد. و این زحمتی است جانگاه که لااقل معادل نصف تألیف است.
دهم آبان ۱۳۳۴ ـ علی اکبر دهخدا

چند ماه بعد دهخدا درگذشت. و استاد معین به اتفاق گروهی که خود ریاست آنها را برعهده داشت این مهم را به انجام رساند. استاد معین در طول بیست سال همکاری با مرحوم دهخدا و یا سرپرستی لغت‌نامه، هفتصد صفحه از مطالب کتاب را شخصاً تالیف کرد و بیش از نه هزار صفحه از مطالب مؤلفان دیگر را بررسی و جرح و تعدیل نمود.

اما در کنار این کار مهم، استاد معین خود نیز به تألیف یک فرهنگ فارسی همت گماشت. پس از انتشار جلد اول از (فرهنگ فارسی) چنین شایع شد که این فرهنگ خلاصه‌ای از «لغت‌نامه»ی دهخدا است. و دکتر معین از تعدادی از فیشهای دهخدا استفاده کرده و بدون ذکر نام وی آنها را به نام خود منتشر کرده است.

البته با مقایسهٔ این دو اثر به خوبی می‌توان دریافت که اساساً چنین تصوری جز یک شایعه و اشتباه نیست. اساس لغت‌نامهٔ دهخدا مبنی بر ۳/۰۰۰/۰۰۰ (سه میلیون) فیش است و کار آن قریب به ۴۰ سال به طول انجامیده است. مبنای فرهنگ فارسی دکتر معین ۱/۵۰۰/۰۰۰ (یک میلیون و پانصد هزار) فیش است که قریب به ۲۰ سال کار جمع آوری آن به طول انجامیده است. سبک تألیف این دو اثر نیز به کلی با هم متفاوت است. علامه دهخدا برای تسریع در چاپ لغت‌نامه تنظیم و تدوین هر حرف را به یک تن ارجاع فرمودند. اما در مورد فرهنگ فارسی دکتر معین، فیشهای مربوط، به ترتیب موضوع: ادبی ـ ریاضی ـ نجومی ـ پزشکی ـ طبیعی ـ اقتصادی ـ فقهی ـ حقوقی ـ فلسفی ـ هنری ـ ورزشی و نظامی تقسیم‌بندی شده، و هر دسته به یک تن که در همان موضوع موردنظر دارای دکترا یا تحصیلات عالیه بوده اند سپرده شده است. بنابراین در بسیاری از موارد یک لغت در چند گروه وارد شده و متصدی هر گروه معنی خاص آن لغت را از روی فیشها و ماخذ تدوین کرده است. سپس همهٔ موارد توسط شخص دکتر معین مورد بررسی قرار گرفته و جرح و تعدیل شده و از جهت سبک انشاء هماهنگ گردیده است.

از تمام آثار و زحمات پرتلاش این مرد خستگی ناپذیر که بگذریم به شخصیت و منش والای او می‌رسیم که همواره زبانزد تمام دوستان و یارانش بوده است.

همگان، پیش از هر صفتی او را امین و با انصاف می‌دانستند. این صفت تا بدانجا در وی وجود داشته است که نیما یوشیج پدر شعر نو بررسی و کنجکاوی در آثارش را تنها به او سپرده است و این از آنجا شگفت است که «نیما» و «معین» هرگز همدیگر را ملاقات نکرده بودند. خانم مهدخت معین دختر مرحوم دکتر معین در این باره می‌گوید: «به خاطر دارم شبی (پدرم) عکسی را در روزنامه به من نشان داد و گفت این نیما یوشیج است، پدر شعر نو، افسوس نیما در گذشته و من او را ندیده‌ام. گویا شب بعد بود که وصیت‌نامه نیما در روزنامه‌ها درج شد، پدرم آن را با حیرت می‌خواند و از این که نیما را ندیده بود بیشتر افسوس می‌خورد» و این بیانگر گوشهٔ کوچکی از حسن امانت و صداقت او در علم و ادب و مقبولیت او از طرف افرادی چون «نیما» است. معین همیشه دوستدار کار گروهی بود، او می‌دانست که کارهای اساسی علمی نیازمند همکاری و کوشش دسته جمعی است.

دکتر معین بسیار واقع بین و معتدل بود. هرگز در عقاید و سلیقه‌های شخصی خود تعصب و افراط نشان نمی‌داد. او انسانی آزاده و کناره‌گیر از شهرت بود. هرگز سعی نکرد خود را با مصاحبه های مطبوعاتی و سروصدا و سخنرانی و نطق‌های رادیویی و تلویزیونی مطرح کند، مگر مصلحتی علمی یا اخلاقی در میان بود. او دانشمندی بلند همت و آهنین عزم بود. ده هزار روز از حیات علمی خویش پنجاه هزار صفحه مطلب دقیق و دشوار نوشت و یا بررسی کرد و اگر خوب بیندیشیم، متوجه می‌شویم که اینها از یک انسان عادی ساخته نیست. دکتر معین همواره اشخاص اهل فضل و دانش و ادب را صمیمانه دوست می‌داشت و حتی شاگردانش را به بلند نظری و سعهٔ صدر هرچه تمامتر تشویق می‌کرد. او انسانی بزرگوار، شکیبا و بردبار بود. سختی را متحمل می‌شد ولی هرگز از پای نمی‌نشست.

استاد دکتر معین تنها به «ادبیات کهن» وابسته نبود با ادبیات و شعر معاصر زمان خود نیز در ارتباط مستقیم



بود، بیشتر آثار جدید منتشر شده را مرور می‌کرد و در بارهٔ آنها نظر می‌داد. وقتی که در مجلهٔ سخن در آذرماه ۱۳۳۲ از وی پرسیده می‌شود که: در آثار شعرای معاصر از کدام قطعه شعر که به نظرتان دارای همه خصایص بوده است بیشتر لذت برده‌اید؟ چنین پاسخ می‌دهد: شعر نوی که واجد همه خصایص مطلوب باشد گویا هنوز پدید نیامده است ولی من از قطعه‌های ذیل بیشتر لذت برده‌ام:

«ای مرغ سحر» از دهخدا ـ «کبوتران من» از بهار ـ «افسانه» از نیما ـ «مرداب» از خانلری.

مهدخت معین نیز چنین می‌نویسد: «پدرم در بارهٔ صادق هدایت می‌گفت: بدون شک نام صادق هدایت جاویدان خواهد بود، وی در تحول نثر فارسی بسیارموثر بود و از جمله پیشروان پهلوی دانان معاصر نیز بود، بحث در بارهٔ آثار و فرصتی زیاد می‌خواهد، ولی باید گفت هدایت به حق یکی از باارزشترین نویسندگان معاصر ما بود.»

استاد معین خود نیز گاهی اشعاری می‌سروده است که در زیر به یک نمونه از ذوق توانا و زیبای او اشاره می‌شود:

راز و نیاز

ای دل عشاق را تو سوخته
ای تو ما را عاشقی آموخته
تو عروسان چمن پرورده‌ای
در دل بلبل تو عشق آورده‌ای
بلبل اندرگل، رخ زیبات دید
گل زدست عشق تو جامه درید
نالهٔ مرغ سحر از بهر چیست
راز گوید ـ محرم آن راز کیست

با تو می‌گوید: منم دلسوخته
از دبستان تو عشق آموخته
شمس گوید: من زتو نور افکنم
ماه گوید: من زتو سیمین‌تنم
خود نماید گل که: من زیبای تو
غنچه بگشاید که: من رعنای تو
هم به تعظیم تو ریزد آبشار
هم به تکریم تو خیزد کوهسار

گریه ابربهاری از چه بود؟
برق، از چه لب به خنده می‌گشود؟
گریه بخشیدی بدان، خنده بدین
آفرین برشاهکارت، آفرین

این انسان خستگی ناپذیر و امین و با معرفت، سرانجام پس از ده هزار روز حیات علمی، براثر مرگی نادر و شگرف، دم گرمش به سردی گرایید.

دکتر محمد معین در آبان ماه ۱۳۴۵ پس از برگزاری کنگرهٔ ایران شناسان در تهران، از طرف دولت مأمور شد که به ترکیه رفته و کنفرانسهایی در آنجا به منظور شناساندن ایران به دانشمندانی که درآن زمان در ترکیه اجتماع کرده بودند ارائه دهد. متأسفانه دونفر از همکاران وی که به ترکیه رفته بودند هریک به علتی از مسئولیت شانه خالی کردند و کار کنفرانس ده روزه که باید به زبان انگلیسی و برای دانشمندان [خارجی] ایراد شود کلاً بردوش دکتر معین افتاد. وی شب وروز به این کار ادامه داد به طوری که حتی شبانه روز فرصت یک استراحت چند ساعته هم نیافت.(۷)

سرانجام دکتر معین پس از اتمام کنفرانس و موفقیت چشمگیر آن در روز هشتم آذرماه ۱۳۴۵ به تهران بازگشت و از آنجا که عاشق کار خویش بود بدون هیچ گونه استراحتی فردای آن روز درحالی که احساس سردرد مختصری می‌کرد با تنی خسته روانهٔ دانشگاه شد تا تدریس را ادامه دهد. گویا مقارن ظهر بود که در اتاق استادان گروه ادبیات فارسی در حالی که می‌خواست موافقت خود را با تقاضای یکی از دانشجویان دوره دکتری اعلام کند(۸) به زمین افتاد و بیهوش شد.

بلافاصله وی را به بیمارستان آریا منتقل نموده، در آنجا بستری کردند. وی با وجود کسالتی که داشت تا چند روز قادر به صحبت و مذاکره بود. بعداز معاینات و مشاهدهٔ ضایعهٔ مغزی بنابرآن شد که از مغز وی عکسبرداری شود و برای اینکه عکس درست گرفته شود، بایست مغز را به وسیله نوعی تزریقی، رنگین می‌کردند. به همین دلیل تزریقی را درناحیه گردن انجام دادند که با کمال تأسف براثر بی‌دقتی در آزمایش، از همان روز دکتر معین به حالت اغما فرو رفت.

سعی پزشکان ایرانی به جایی نرسید. بنابراین از شوروی دو پرفسور جراح مغز و از انگلستان پنج تن بر بالین وی حاضر شدند. ولی پس از معاینات اعلام داشتند که ضایعات مغزی شدید است و شاید اگر معالجه زودتر صورت می‌گرفت بهبودی میسر بود. در ۱۴ مرداد ۱۳۴۶ دکتر معین را با همان حالت بیهوشی به همراه همسرش به یکی از بیمارستانهای کانادا به نام «نوتردام» (واقع در شهر مونترال) اعزام کردند، در مدت سه ماه که دکتر معین در این بیمارستان بستری بود سه بار عمل جراحی برروی مغز وی صورت گرفت و گرچه بیهوشی ادامه داشت، کمی حال بیمار رو به بهبود رفت. پزشکان کانادایی اذعان داشتند که هرگاه درهمان شش ماه اول بیماری، وی را برای معالجه به آنجا برده بودند، احتمال سلامتی دکتر معین خیلی بیشتر بود.

سرانجام در میان اندوه فراوان و ناامیدی یارانش استاد را از روز پانزدهم آبان ۱۳۴۶ از کانادا به ایران بازگرداندند و در بیمارستان فیروزگر زیرنظر دکتر تیرگری به معالجه‌اش پرداختند.

معین دیگر هرگز لب به سخن نگشود. هیچ عکس‌العملی نسبت به صدا و تحرکات اطرافش نداشت چشمهایش را باز می‌کرد ولی نسبت به اطرافیانش بی اعتنا بود. حتی قادر به خوردن غذا نبود. و از راه «گاواژ» او را تغذیه می‌کردند. دیگر همه قطع امید کرده بودند، بجز یک نفر...

و آن شخص همسر صبورو بردبارش بود که ساعتها بر سر تختش می‌نشست وروزی چند بار به بیمارستان سرکشی می‌کرد و او را تیمار می‌کرد و فقط به نگاه او که هیچ مفهومی نداشت چشم می‌دوخت.

همسر دکتر معین در گفتگویی با مجلهٔ امید ایران در سوّم خرداد ماه ۱۳۵۰ چنین گفته بود:

«من ایمان دارم... من شبهای درازی را برای او دعا کرده‌ام. خدا به من رحم خواهد کرد... من ایمان دارم که دکتر خوب خواهد شد و به خانه‌اش باز خواهد گشت.. اتاق کارش، آن همه یادداشتهایش.آن همه فیشها، کتابها... کتابهایش منتظرند... او خوب خواهد شد و باز به همین اتاق برخواهد گشت و پشت میزش خواهد نشست و ما نیز دوره‌اش خواهیم کرد... و او کار خواهد کرد... او هنوز کارهای زیادی در پیش دارد که ناتمام مانده است... او کار دارد... او را خداوند شفا خواهد داد... من ایمان دارم...»

و به راستی اگر این انسان پر تلاش زنده می‌ماند شاید خالق آثاری گرانبهاتر می‌گشت و خدمات بیشتری را به ادب پارسی ارائه می‌کرد... چرا که در آغاز ۴۸ سالگی فکرهای بسیاری در سر داشت.. امّا سرنوشتی دیگر برای او رقم خورده بود.

سرانجام بعد از قریب به چهل هزار ساعت بیهوشی، در حالی که از شدّت بیماری وزن بدن نیمه‌جانش به شانزده یا هفده کیلو رسیده بود، در نیمروز سیزدهم تیرماه ۱۳۵۰ دفتر حیاتش بسته شد.

یادش گرامی باد، که زندگیش در حقیقت صرفِ فعلِ «تلاش» بود.

توضیحات:

(۱و۲و۳و۴و۵): نام پنج تألیف و تصنیف دکتر معین

(۶): شرح حال فوق از یادداشتهای خطی دکترمعین بااندکی تلخیص نقل شده است که متن کامل آن درکتاب (کارنامه دکتر معین) تألیف آقای عبدا... نصری آمده است.

(۷): مجلهٔ دانشمند شماره ۲ آذرماه ۱۳۴۷

(۸): گویا مشغول مطالعهٔ رساله دکتری خانم فریدهٔ اخوان صادقی بود (کارنامه معین)

منابع و مآخذ:
۱. کارنامهٔ دکتر معین ـ عبدا... نصری ـ انتشارات امیر کبیر ۱۳۶۴
۲. یادنامه دکتر معین
۳. سالنامهٔ پارس ـ ۱۳۲۲
۴. حافظ شیرین سخن ـ دکتر محمد معین ـ بکوشش دکتر مهدخت معین ـ چاپ دوم ۱۳۷۰
۵. شناخت ادبیات امروز
۶. فرهنگ فارسی ـ دکتر محمد معین ـ ج ۱ ـ (آ ـ خ) ـ انتشارات امیر کبیر تهران ۱۳۴۲
۷. برهان قاطع ـ تالیف محمد حسین بن خلف تبریزی ـ به اهتمام دکتر محمد معین. انتشارات زوّار ـ ۱۳۳۰ ـ ۱۳۵۴

● با یاد مولا حسین(ع)

تو را می‌خوانم

● محمدعلی علومی



آنگاه که مرا می‌نگری، شطیّ از نور، از چشمان زیبایت جاری می‌شود. درختی بلند و تناور، بر صخره‌ای سپید... برفراز جهان، دور از همه. برگهای درخت هزار رنگند. من آن درختم. من آن صخرهٔ سپیدم. مرا بنگر. و نگاه تو، نور تند و تابناک سپیده دم است.

○

من، همهٔ هستی‌ام. من اشك همهٔ کودکان جهانم که در مغاک گرسنگی و یأس گریسته‌اند. منم، همهٔ آوارگان جهان، هر روز در جاده‌های خاکستر رو به سوی غروب، به زاری درهم شکسته‌ام. منم نومیدی مادران، آنگاه که جامه‌های خونین پسرانشان را می‌بویند. منم هراس انسان...

چنین گفتم و زار، در پیشگاهت گریستم. آنگاه، ناگاه، تو از میان شعله‌های عظیم و خنك آفتاب برآمدی؛ با طنینی ژرف و شگرف، مرا که هیچم و هیچ بوده‌ام، گفتی: مرا ببین، سبز منم. عـظیم منم، گیسویم همهٔ نسیم عطرآگین کهکشان، نگاهم تابش خورشید در سپیده دمان و دشت بی‌کران، دستانم شیرین و به رنگ سپید... من تو را زاده‌ام و در رنجها فرو افکنده‌ام، اما... مرا ببین، به رقص در آی و بیا. در آغوش من خواهی خفت. در آغوش من، رام و آرام خواهی شد...

○

برفراز کوه، تندیس مردی است از دورانهایی بس دیر و دور... به گاه زمستان، سیلی یخ و باد و هنگام تابستان، تازیانهٔ باد، مدام براین تندیس ناهنجار، فرو می‌آید... مردمان از این تندیس هولناك در هراسند و در گردشهای شادشان، از آن به نفرت روی برمی‌گردانند. تنها هر نیمه شب، عقابی بالهایش از مهتاب پیشاروی تندیس می‌نشیند. عقاب به غرش چیزی می‌گوید و تندیس به غرش پاسخی می‌دهد. صبحگاهان عقاب نیز به سوی خورشید بال می‌گشاید... منم آن تندیس، پیوسته در گذرگاه توفان ایستاده‌ام. های، هیچ تیشه‌ای مرا خرد و نابود نخواهد کرد.

فرهاد، در آغوش من جان سپرد و اشگها و حرفهای شبانهٔ من و عقاب، گاه، از فرهاد است...

○

امشب، کهکشان است و باران آهنگهای رنگارنگش. ماه ـ آواز خوان پیر ـ در سوگ روزگار کودکیش آوازهایی می‌خواند، غمناك. آوازهای آبی ماه، برجهان جاری است و هستی، مهربان می‌نماید... لیك گرگی گرسنه با زخم کهنسال و خون چکان برسینه‌اش در میان سایه‌های صخره‌ها می‌دود. گرگ، گاه می‌ایستد و هراسان به قریه می‌نگرد. گرگ، هیاهوی شاد جماعت را دشنام و تهدید می‌داند. چراغهای روشن را، مشتهای جنبان نفرت می‌پندارد.

گرگ، شبی ماه را دیده و آوازهایش را شنیده بود و خود، در پاسخ ماه، نعره‌ای برآورده بود؛ آنچنان غمناك و ترسناك که مردم قریه در هراسی سیاه بر خویش لرزیده بودند.

زنها در خانه‌ها پناه گرفتند و مردان، با تفنگ و سگهای درنده، به دنبال گرگ دویدند...

گرگ، گریزان در میان صخره‌ها، گاه از سایهٔ خویش نیز می‌هراسد و سرانجام، خرد و خراب و خسته، برفراز صخره‌ای در میان آوازهای آبی ماه می‌ایستد؛ شیفته، سر به سوی ماه می‌گیرد و می‌غرّد

ـ «ای ماه، تو مجنونم کرده‌ای، یا مرا کر کن و یا بس کن، زخم خون چکان سینه‌ام را ببین! آه ای ماه... از این پس، من در صحرای سینه‌ام نعره برمی‌آورم.»

○

گرگی هار، در سراسر شب سرد زمستان، از پس پنجره، پیوسته مرا به تهدید می‌نگرد. می غرد و لعاب دهانش، چرك و کدر، پنجره و در را می‌آلاید.

من، تو را می‌طلبم ای نور، ای شادمانی بی‌نهایت، این سبزتر از بهار، ای روح آبی آب...

مهر تو، مرا زرهی است. پس به میان شب در می‌آیم، خاموش پیشاروی گرگ می‌ایستم. گرچه گرگ نیست؛ لیك زوزه‌های خوفناك و شبح ترسناکش، دورتر ایستاده است و مرا به تهدید می‌نگرد.

○

گرگی هار، در سراسر شب سرد زمستان، از پس پنجره، پیوسته مرا به تهدید می‌نگرد. می‌غرد پنجه بر در می‌ساید و لعاب دهانش، چرك و کدر، پنجره و در را می‌آلاید.

من تو را می‌خوانم ای نور موّاج، ای شادمانی بی‌پایان... ای سبزتر از بهار، ای روح آبی آب...

مهر تو، مرا زرهی است. پس به میان سرمای سیاه شب در می‌آیم و گرگ، در پس در نیست؛ لیك، زوزه‌های خوفناکش، ازمیان صحرای شب شنیده می‌شود... و شبح ترسناکش، هنوز، مرا به تهدید می‌نگرد.

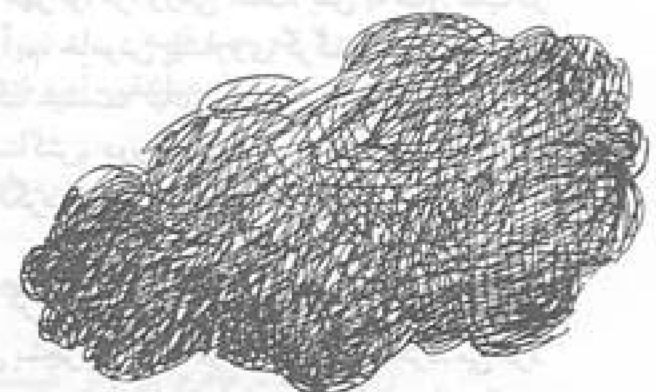
«تجدّد» درفراز وفرود مذهب وخِرَد

● غلامعلی خوشرو ـ نیویورک

تجدّد (modernity) فرایند بسیار پیچیده‌ای است که فهم خصوصیات و نحوه تکوین و گسترش و پی‌آمدهای آن به یك تحلیل عمیق جامعه‌شناسی و تاریخی نیاز دارد.(۱) ماکس وبر تکوین این پدیده را با جامعه‌شناسی دینی و گسترش و نتایج آنرا با جامعه‌شناسی اقتصادی و سیاسی تبیین می‌کند. بر این اساس، مطالعات وسیع وی در مورد مسیحیت و به خصوص مذهب پروتستان و ادیان شرقی چینی و بودایی و نیز اسلام در دسته اول قرار می‌گیرد و بررسی‌های جامعه شناختی او در خصوص سرمایه‌داری، دیوان سالاری و دولت و قانون در دسته دوم جای دارد. مسألهٔ بسیار مهم در این مطالعات گستردگی آنها نیست بلکه بررسی ارتباط متقابل و پیوسته و پیچیده عوامل اعتقادی، اقتصادی و سیاسی با یکدیگر است. شگفتی کارِ ماکس وبر این است که در این فرایند پیچیده گاه بر روابطی انگشت می‌گذارد که در ابتدا بسیار بعید می‌نماید و گاه بر نتایجی تأکید می‌ورزد که به مخیله عاملان آن هم خطور نکرده است.

فرایند عقلانی شدن بعنوان اساسی‌ترین ویژگی تمدن غربی همواره مورد تبیین‌ها و ارزیابی‌های مختلف و گاه متعارض بوده است. شگفت آنکه وبر ریشه این فرایند ویژه عقلانی را در عوامل و انگیزه‌های غیرعقلانی می‌بیند. جالب‌تر آنکه این جریان عقلانی شدن طی تحولات تاریخی خود بتدریج از ارزشهای اولیه خویش فاصله گرفته تا آنجا که کاملا در مقابل آن قد علم می‌کند. در این راستا، جامعه جدید با اعمال ارزشی مبتنی بر فداکاری و خداخواهی آغاز می‌شود و به رفتار خودخواهانه و نفع‌طلبانه تبدیل شده و در چنبر دوّار روزمرگی گرفتار می‌آید.

در این مقاله با مدد از جامعه‌شناسی تفهمی وبر برای تبیین منشأ گسترش و پی‌آمدهای تجدّد به ترتیب به بررسی موارد سه گانه زیر می‌پردازیم: اول ـ تأثیر مذهب پروتستان در ایجاد رفتار عقلانی بطور عام و در زمینه اعمال اقتصادی بنحو خاص. دوم ـ عواقب ناخواسته اخلاق پروتستانی در عرصه‌های مختلف ساختاری و فرهنگی. سوم ـ کیفیت نظم جدید و اثر آن بر فعالیت فردی و خلاقیت انسانی.



۱ـ اخلاق پروتستانی و روحیه سرمایه‌داری

ماکس وبر در کتاب بحث‌انگیز و پرآوازه خود یعنی «اخلاق پروتستانی و روحیه سرمایه‌داری» بدنبال حل این معما است که چرا علیرغم آموزه‌های ریاضت‌مندانه مذهب پروتستان، معتقدان به این مذهب در مقایسه با دیگر فرق مسیحی، از ثروت و مکنت بسیار بیشتری برخوردارند. او برای حل این معما به مطالعه تعالیم اساسی مذهب پروتستان پرداخت. مارتین لوتر معمار نهضت اصلاح دینی اقتدار کلیسای کاتولیك و نیز قدرت کشیشان را درهم شکست تا عوام را نیز به حظّ تماس بی‌واسطه با خداوند واصل گرداند. براین اساس، نه تنها مردم عادی امکان یافتند تا خود را در محضر خداوند ببینند بلکه جهان خاکی نیز عرصه تحقق ارزشهای مذهبی گشت. در تداوم این نهضت دینی ماکس وبر نظرات مذهبی کالوین را مورد توجه خاص قرار داده و اثر این تعالیم را بر بسط فعالیت‌های اقتصادی بررسی می‌کند.

برحسب نظر کالوین خداوند جهان را با علم و اراده خویش جهت بسط عظمت خود آفریده است. فهم بشر از درك هدف و انگیزه الهی عاجز است. مطابق این دیدگاه خداوند سرنوشت انسان را نیز از پیش تعیین فرموده و احدی قادر به تغییر این تقدیر نیست. تقدیر چنین بوده است که فقط تعداد قلیلی از آغاز مورد لطف الهی قرار گرفته و نجات یابند.[۲] در چنین شرایطی مؤمنان این مذهب دائم از خود می‌پرسند که این برگزیدگان چه کسانی هستند؟ پاسخ این پرسش نیز تنها نزد خداوند است. بنظر ماکس وبر آموزهٔ تقدیر سرنوشت اثرات روان‌شناختی بسیار مهمی بر رفتار مؤمنان در رابطه با فعالیتهای گسترده این جهانی داشته است. شگفتا که درد دین را دوای دنیا درمان می‌کند! چگونه؟

افراد هنگامی که نسبت به رستگاری اُخروی خود نامطمئن هستند دچار یك نگرانی عمیق و یك تنهایی مداوم درونی می‌شوند. دیگر مثل گذشته ـ در مذهب کاتولیك ـ نه مداخله کشیش نه وساطت کلیسا، نه توسلات جادویی و نه شفاعت‌هایی ویژه هیچ یك قادر به تأمین رستگاری انسان نیستند. از آنجا که سرنوشت هرکس از پیش تعیین شده است. دیگر هیچ شخصیتی یا نهادی نمی‌تواند مدعی تأمین رستگاری احدی باشد؛ در عین حال هیچ مؤمنی هم حق ندارد خود را ملعون یا مطرود حق تعالی بداند. هر انسان صالحی می‌باید دل به فیض و کرم الهی گرم دارد و امید به سعادت اخروی را از دست فرو نگذارد. معتقدان به این مذهب درحالی که نسبت به لغزش‌ها و معصیت‌های خود در این جهان آگاه بودند، هیچ راه میان‌بری که بتوانند خود را از عذاب اخروی خلاص کنند پیش رو نمی‌دیدند. این جدال شدید روحی و نگرانی عمیق مذهبی نسبت به رستگاری روح پوریتن‌ها ـ پاك‌دینان پروتستانی ـ را به مفهوم مهم «رسالت Calling» رهنمون می‌شود.

«رسالت» در مفهوم پوریتنی آن به معنای ادای تکلیف به شیوه‌ای منظم در زندگی اینجهانی و در خدمت به خداوند می‌باشد. در این فضای ایمانی هرکس می‌بایستی خود را آن فرد برگزیده تلقی کند اما نه از طریق ایجاد روابط خارق‌العاده با درگاه باریتعالی بلکه از طریق کار توانفرسا در همین جهان مادی و عادی، تنها نشانه رستگاری که می‌تواند نگرانی دائمی فرد را شفا بخشد موفقیت شخصی او در این دنیای خاکی است. این تحول در نگرش مذهبی باعث تغییر مهمی در نگرش به «کار» می‌شود. در این نگرش جدید دیگر کار امری صرفاً جهت تأمین ضروریات حیات تلقی نمی‌گردد بلکه «کار یك تکلیف الهی است که افراد در مقام تعظیم خداوند انجام می‌دهند»[۳]

در واقع کار فی‌نفسه رسالت انسانی می‌شود بنحوی که حتی ثروتمند بودن هم فرد را از اطاعت فرمان نافذ الهی معاف نمی‌سازد بعلاوه در نگرش پوریتن‌ها هر نوع فعالیت شغلی کار تلقی نشده بلکه فقط فعالیت عقلانی آن هم به شیوه‌ای رسالت‌مندانه کار شمرده می‌شود. عقلانی بودن در اینجا ناظر است بر هر عمل اقتصادی هدفمند که مقصدش تعظیم باری تعالی باشد. در این صورت همه اعمال بی‌هدف و غیرجدی که مقصدی جز لذت شخصی یا قدرت فردی ندارد، از دایره مفهوم عقلانی کار بیرون می‌افتند. با این تفسیر جدید مذهبی روح پوریتن‌ها در شعاع جذبه الهی قرار می‌گیرد اما نه از طریق صومعه‌نشینی یا فرار از این جهان، که از راه درگیری مستقیم در گرفتاریهای زمینی از طریق یك کار دائمی مرتاضانه و عقلانی. از اینجاست که پروتستانها به عمل روشمند و اینجهانی و در عین حال مرتاضانه زندگی تاکید می‌ورزند.

عنصر ریاضت‌کشی و کف نفس در مذهب پروتستان محدودیت‌های بسیاری در زمینه مصرف اعمال می‌کند، در عین حال تأکید بر کار اینجهانی موانع سنتی و اخلاقی گذشته در مورد تولید و کسب درآمد را از میان برمی‌دارد. اخلاقیات این مذهب از یك طرف با هر نوع استفاده غیرمعقول از ثروت نظیر مصارف تجملی و یا هوس‌های جسمانی مبارزه می‌کند و از سوی دیگر نه تنها تولید اقتصادی درآمدزا را مجاز می‌شمارد که آنرا نشانه فضل الهی تلقی می‌کند. بعلاوه چنین ثروتی خود برای نهادن یا اندوختن نیست که بایستی آنرا شیوه‌ای عقلانی و عملی در راه رفع نیازهای جامعه و افراد مجدداً سرمایه‌گذاری کرد تا دوباره وارد چرخه تولید شود.

زندگی روشمند و عقلانی این جهانی وقتی که با سخت‌کوشی مرتاضانه دینی همراه شود معجون ویژه‌ای می‌سازد که به نظر وبر در تمدن بشری بی‌نظیر است. این ویژگی ثمره گره‌خوردگی مفهوم رسالت با آموزه تقدیر سرنوشت انسان است. برحسب این اعتقاد و نگرش جدید دیگر نمی‌توان با ورد و جادو در موقع خطر یا به هنگام نیاز به یاد آخرت افتاد. بلکه هر فردی مسئول عواقب و نتایج تصمیم‌ها و اعمال خود می‌گردد، رستگاری از امری مرتبط با مرگ و مختص به زمانهای خاص بیرون آمده به جدالی دائمی و درونی در تلاش بی‌امان انسان در کار سازنده تبدیل می‌شود. در این نگرش عرصه تلاش برای رستگاری دیگر محدود به حیطه تنگ عزلت‌نشینی یا مغفرت‌خواهی از طریق شفاعت کشیشان نیست، بلکه حوزه مذهب از تنگه باریك کلیسا به پهنه باز جامعه بسط می‌یابد و رستگاری نیز فقط از طریق کار عقلانی و مرتاضانه در این جهان حاصل می‌آید. در اثر این تحول در اندیشه مذهبی، رستگاری انسان به عنوان مهمترین خواسته مؤمنان به موفقیت عینی در این جهان خاکی مرتبط می‌شود. ماکس وبر از این جریان تدریجی پیوسته و طولانی تغییر در نگرش مذهبی به عنوان فرایند «افسون‌زدایی» (disenchantment) در تمدن غربی یاد می‌کند.

این جریان افسون‌زدایی یا عقل‌گرایی ابتدا حوزه اعتقادات مذهبی را فراگرفته و سپس از این طریق به رفتارهای اجتماعی و اقتصادی تسری یافته است. به نظر وبر مسیحیت یك فرایند طولانی عقلانی را از سر گذرانده که آنرا قادر می‌سازد تا تحلیلی سازگارتر و روشن‌تر از زندگی ارائه دهد. گستره این فرایند درونی فقط به یك تحلیل همخوان محدود نشده بلکه معرفی یك الگوی عملی و قابل اجرا در زندگی را نیز دربر می‌گیرد. در این جا وبر با پرسشهای نظری مهمی روبرو می‌شود. این فرایند عقلانی در بینش مذهبی تا کجا و چگونه بر توسعه تمدن جدید اثر می‌گذارد؟ فرایند افسون‌زدایی در مذهب پروتستان چگونه به رشد سرمایه‌داری مدد می‌سازد؟

در نظریه وبر خصوصیات اصلی مذهب پروتستان نظیر سخت‌کوشی، ریاضت‌کشی، نگرانی دایمی در رابطه با سعادت فردی، همگی عوامل بسیار مهمی در گسترش روحیه سرمایه‌داری محسوب می‌شوند. معهذا تبیین جامعه‌شناسی وبر در اینجا مبهم بوده و مایه تفسیرها و سوءتفاهم‌های بسیاری شده است. به اعتقاد وی حداقل یك نوع رابطه ساختاری ـ اگر

نه علّی- بین عناصر بنیادی پروتستانیسم و سرمایه‌داری عقلی برقرار است. او در این خصوص چنین می گوید:

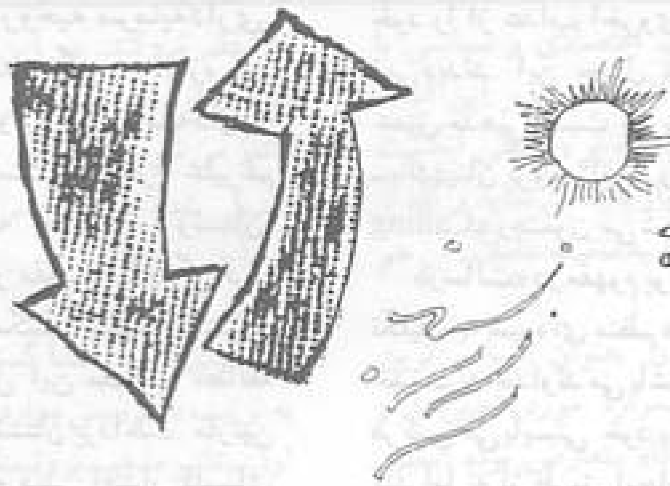
«ارزش نهادن مذهب به کار طولانی، پیوسته، منضبط و رسالتمند در این جهان و تلقی آن به عنوان برترین نوع ریاضت کشی و در عین حال قاطع ترین و واضح ترین نشانه رستگاری نجات و احیاء روح (رستگاری) و اصالت ایمان، بدون شك فراهم آورنده مناسب‌ترین فضایی بوده که به گسترش مفهوم سرمایه‌دارانه از زندگی مدد رسانده است.»[۴]

وبر در تحلیل عمیق خود به کشف خصوصیات مشترکی بین کردارهای اخلاقی پاکدینان مسیحی و فعالیت‌های عقلانی سرمایه‌داران نایل می آید. بنظر وی زندگی روشمند (the methodical conduct of life) مهم‌ترین خصیصه مشترك بین سرمایه‌داری و پاك دینی می‌باشد. در این مذهب، رفتار اقتصادی و عادی افراد، ارزش اعمال مذهبی و اخلاقی را به خود گرفته و در نتیجه موفقیت در این جهان خاکی نشانه مدد و لطف الهی تلقی می شود. در این فضای ایمانی برخورداری از عنایت الهی فقط از طریق کار این جهانی میسر است و موفقیت در کار نیز بستگی به نظم و برنامه‌ریزی در همه اعمال فردی و اجتماعی دارد.

بنابر این، انگیره قوی درونی و مذهبی به یك نظم شدید بیرونی و اقتصادی منجر می شود. در اینجا لازم است تأکید گردد که گرچه انگیزه‌های عمل در سرمایه‌داری و مذهب پروتستان کاملاً با یکدیگر متفاوت هستند اما تحقق خارجی این انگیزه‌ها در هر دو یکسان است و مبتنی بر کار عقلانی پیوسته و روشمند در این جهان می باشد. وبر ریشه این تشابه را در مذهب پروتستانی دانسته و می گوید:

«یکی از اجزاء سازنده روح سرمایه‌داری جدید، بلکه تمدن غربی بطورکلی، عمل عقلانی در زندگی بر اساس مفهوم رسالت است و منشأ این امر در روح ریاضت گرای مسیحیت قرار دارد».[۵]

اگر ما مفاهیم جامعه شناسی عمومی وبر را در مورد طبقه بندی انواع عمل اجتماعی در ارتباط با کردار پاکدینان مسیحی و کنش سرمایه‌داران مطالعه کنیم، به درك عمیق تری از جامعه جدید نائل می آئیم. عمل روشمند پاکدینان در این جهان که با هدف نیل به رستگاری در آن جهان انجام می‌پذیرد نمونه کاملی از عمل عقلانی معطوف به ارزش (value-rational action) است. در این نوع عمل، افراد به ارزشهای والایی دلبسته‌اند که آنها را با محاسبه عقلانی انتخاب نکرده‌اند (مانند رستگاری در مذهب پروتستان). اما برای تحقق این اهداف و یا نیل به آن ارزشها افراد به شیوه



عقلانی و با محاسبه دقیق بهترین راه‌های ممکن را شناسایی کرده و از مناسب‌ترین وسایل و ابزارها بهره می گیرند. جالب توجه آنکه همین روشمندی در رفتار و عقلانیت در اعمال درنظام سرمایه‌داری معرف عمل ارزشی نیست بلکه نمونه بارز عمل عقلانی معطوف به هدف (purposive rational action) است. در سرمایه‌داری هدف اعمال اجتماعی کنشگران نه انگیزه‌های مذهبی و یا ارزشی است که به کسب حداکثر درآمد است. در اینجا نه فقط ابزار که حتی خود اهداف نیز با محاسبه عقلانی دقیق تعیین می شوند و تعقیب می گردند. در اینجا اهداف برحسب اوضاع و احوال با ملاك توفیق و شکست تغییریافته و یا اصلاح می‌شوند اما در اعمال معطوف به ارزش اهداف غایی بی‌چون و چرا هستند و با محاسبه عقلانی افراد نمی توان آنها را تغییر داد یا اصلاح کرد.

براساس مطالعات تاریخی و جامعه شناسی وبر می توان گفت که تجدد حاصل تبدل تدریجی و ناخواسته کنش ارزشی به کنش عقلانی در تمدن غربی است. ثمره این تبدل و پیامدهای آن برای جامعه جدید و انسان امروز پرسشی است که در فراز بعدی به آن می‌پردازیم.

۲ ـ عواقب ناخواسته رفتار روشمند

تحلیل وبر از رابطه بینش پروتستانی و نظام سرمایه‌داری فرا رفته و پی‌آمدهای گسترده این رابطه را (تجدد) نیز در بر می گیرد. تأمل انگیزترین بخش نظریه او در صفحات پایانی کتاب اخلاق پروتستانی قرار دارد. لحن عاطفی و پرحرارت وبر در این صفحات معرف نگرانی ژرف او نسبت به وضع انسان در نظام تکنیکی و ماشینی جامعه جدید است. در حالیکه اعمال قهرمانانه و مختارانه پوریتن‌ها منشأ این نظام جدید اجتماعی را می سازد اما این پاکدینان مسیحی به هیچ وجه به قصد ایجاد اشکال جدید دولت و اقتصاد دست به این اقدامات ایثارگرانه نزدند. درواقع جامعه جدید با همه خصوصیاتش نتیجه ناخواسته فرایند عقلانی در مذهب بوده است. شگفت آنکه این روند عقل گرایی به واسطه دل نگرانی‌های عمیق مذهبی آغاز می شود اما

درفرایند خود بتدریج از مذهب فاصله گرفته و در نهایت به نگرشی عرفی و دنیوی (secular) ختم می گردد. یکی از جامعه شناسان برجسته معاصر استاد کولینز این فرایند جدالی را چنین ترسیم می کند:

«ساعات طولانی کار پوریتن ها و کسب و کار روشمند آنها به تحصیل ثروت منجر شد، کاسبی آنها رونق گرفت و خود از شهروندان برجسته جامعه شدند، سرمایه‌داری رشد یافت اما پاکدینی رو به ضعف و تحلیل نهاد. اخلاق پروتستانی، دقیقاً به خاطر اثراتش بر تغییر جهان، بالمآل خود را نیز استحاله و نابود کرد.»[۶]

این فرایند عقل گرایی گرچه از مذهب شروع شده اما در محدوده مذهب باقی نمانده، عرصه‌های اقتصاد و سیاست را درنوردیده و با طی تحولات پیچیده ای بساط خود مذهب را هم برچیده و به سلطه تمام و کمال عقل ابزاری بر روابط انسانی انجامیده است. بنابراین وجه غالب اعمال انسانی در جامعه جدید اعمال معطوف به هدف است که با محاسبه عقلانی مبتنی بر سود و زیان شخصی شکل می گیرد. با غلبه این نوع کنش عقلی بر زندگی انسان مدرن دیگر افراد زندگی را در پرتو یك اصل کلی متافیزیکی و مذهبی معنا نمی کنند. بلکه آنرا بر مبنای موفقیت درخارج با محاسبه ابزار مناسب برای هدف‌های مورد نظر می سنجند.

عقل گرایی براساس مکانیسم درونی خود پیشروی کرده و آرام آرام زیر پای تفسیرهای کلی و عام مذهبی از حیات را تهی کرده و در نهایت آنها را ریشه‌کن می کند. با شکسته شدن آن نگرش‌های فراگیر نسبت به طبیعت و انسان حوزه‌های مختلف زندگی از یکدیگر مستقل شده و هریك براساس منطق درونی خود عمل می کند. این تفکیك و تمایز به نظر وبر بیش از همه در حوزه‌های علم و سیاست و فرهنگ رخ می‌دهد. علم و تکنولوژی به واسطه به کارگیری مداوم و فزاینده منطق «وسیله ـ هدف» به تحول و پیشرفت بی‌سابقه‌ای دست یافته است. هرچند، علی‌رغم این توسعه زیاد، علم فقط می تواند تا حدودی

«هست»ها را تبیین کند ولی از تعیین «بایدها» عاجز است. تعیین «حقیقت» و «خوبی» از عهده سیاست نیز خارج است.

فرایند عقل‌گرایی در زمینه فرهنگ نیز به نوبه خود به جدایی حوزه‌های هنر و اخلاق از مذهب و علم انجامیده بنحوی که اینك هریك از این حوزه‌ها فقط بر حسب قواعد درونی خویش عمل می‌کنند. به عبارت روشن‌تر در عصر جدید، علم، اخلاق و هنر دیگر از یك جهان بینی عام مذهبی و یا متافیزیکی (متعلق به دوران ماقبل جدید) الهام نمی‌گیرند، بلکه هریك ضوابط مختص خویش را ایجاد کرده‌اند. بنابراین هر حوزه‌ای دارای قوانین خاص خود بوده که بنحو عقلانی و درونی، به صورتی مستقل از یکدیگر و بدون هیچ گونه ارتباط سلسله مراتبی با هم، عمل می‌کنند.

با فروپاشی اصول عام وحدت بخش و با تجزیه و جدایی حوزه‌های مختلف، جهان جدید محل برخورد ارزش‌های مختلف می‌گردد. اکنون انسان چگونه می‌تواند بین این ارزش‌های متعارض دست به انتخاب بزند؟ علم از چنان مشروعیتی برخوردار نیست که بتواند راهنمای انسان باشد. به نظر وبر علم نه قادر است که یك نظام ارزشی جامع ارائه دهد و نه می‌تواند بین ارزش‌های مختلف موجود قضاوت نماید. در جامعه معاصر نه تنها علم که مذهب هم نمی‌تواند یك معیار واحدی عرضه کند که براساس آن بتوان به تعقیب اهداف سیاسی و نحوه اداره جامعه پرداخت. بلکه برعکس امروزه «امری ممکن است حقیقت داشته باشد هرچند که زیبا و یا حتی مقدس و خوب نباشد. بالاتر از این ممکن است چیزی حقیقت داشته باشد دقیقاً به خاطر همین جنبه‌هایش.»(۷) حیرت‌آور آنکه در پایان یك فرایند طولانی افسون زدایی، جهان جدید شبیه دوران باستان دوباره مملو از خدایان و دیوها شده است. این خدایان جدید که همان حوزه‌های مستقل حیات هستند همچون خدایان گذشته برای تسخیر انسان با یکدیگر در نزاع و جنگند.(۸) این شرایط عجیب را وبر چنین تشریح می‌کند:

«بسیاری از الهه‌های قدیم از گورهایشان سر برداشته‌اند، آنها امروز خالی از اسرارند و بنابراین شکل نیروهای غیرشخصی به خود گرفته‌اند. آنها در تلاشند تا بر زندگی ما چیره شوند و دوباره تنازع بی‌پایان خویش را علیه یکدیگر از سر بگیرند.»(۹)

این تنها یك وجه از زندگی نوین است، وجه دیگر آن گسترش فزاینده سلطه دیوانی (بوروکراسی) بر اجتماع است. انسان جدید به خاطر رشد گریز ناپذیر عقلانیت، از یك سو اسیر خدایان رقیب و متخاصم است و از سوی دیگر در قید و بند ایجاباتِ اقتصادی و سیاسی نوین. نظم سیاسی در جامعه عقلانی جدید توسط فرایند پیشرونده دیوان سالاری سازمان می‌یابد. از دیدگاه وبر رشد بوروکراسی صفت ممیزه تمدن غربی است، چرا که «مدیریت دیوان سالارانه اساساً به معنی سلطه از طریق دانش است و همین خصیصه است که به آن ویژگی عقلانی می‌بخشد.»(۱۰) دانش و علم به مثابه ابزار سلطه خصلت واقعی نظام دیوان سالاری جدید را تشکیل می‌دهد. بنابراین در عصر حاضر سلطه به مدد سازوکارهای قانونی و عقلانی به آرامی و نرمی به اجرا درمی‌آید. به علاوه، دیوان سالاری در جامعه جدید فقط محدود به حوزه سیاست نیست بلکه تمام نهادها و سازمانهای اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی را در بر می‌گیرد. در چنین جامعه‌ای هر شخص تبدیل به یك وظیفه اداری می‌شود که بایستی براساس قواعد انتزاعی منظم و در چهارچوب اختیارات مدون و مکتوب به اجرا درآید. این وظایف براساس سلسله مراتب از بالا تعیین گردیده و هرفرد پاسخگوی مدیر خویش می‌باشد.(۱۱)

۳ـ تجدد، پیشرفت یا فاجعه

اگر فرایند عقلانی شدن به سلطه فراگیر دیوانی و نیز به چیرگی ایجابات کارکردی نفع‌گرایی در نظام سرمایه‌داری جدید می‌انجامد پس دستاورد تجدد چیست؟ در پاسخ ماکس وبر موضع بسیار تندی گرفته و معتقد است که فرایند نوگرایی که به نظر پیشرفت می‌آید در عمل تبدیل به فاجعه شده است. این یك سیر جدالی (dialectical) است که از عمل ارادی و آگاهانه پاك دینان آغاز شده و در جبر کور الزامات مکانیکی نظام جدید پایان گرفته است. در این سیر جدالی، فرایند عقل‌گرایی به منزله کلیدی‌ترین خصیصه تجدد به فقدان معنی و زوال آزادی می‌انجامد.

پیروان مذهب پروتستان که درفضای ایمانی معنی‌داری زندگی می‌کردند خود را به یك انضباط شدید ملتزم نموده تا به نعمت سعادت نایل آیند. این نظم و از خودگذشتگی سبب شد که انسان به درجه بالایی از تمدن دست یابد، اما همین مشارکت فعال انسان که موجد توسعه اقتصادی و نوگرایی می‌شود خود باعث تضعیف هویت معنادار حیات نیز می‌گردد. به تعبیر جفری الکساندر (جامعه‌شناس معاصر امریکایی) «پوریتن‌ها در جهانی زندگی می‌کردند که با یك نگرش مذهبی جهان شمول وحدت یافته بود و این نگرش مذهبی خود دارای اعتبار غایی و بی چون و چرا بود. این ارزش‌های غایی عناصر عاطفی، اخلاقی، فکری و حتی زیباشناختی زندگی پوریتن‌ها را به یکدیگر متصل می‌کرد. این انسجام فرهنگی زندگی افراد را معنادار می‌ساخت.»(۱۲)

در جهان معاصر، آن جهان بینی انسجام‌آفرین و وحدت‌انگار جای خود را به حوزه‌های تجزیه شده مستقل از یکدیگر واگذار کرده است. دیگر نمی‌توان با توسل به یك ارزش غایی و برتر نظم فرهنگی و واحدی برای جامعه تدارك دید. بنظر وبر در این جهان افسون زدوده «ارزشهای والا و غایی از صحنه زندگی عمومی عقب نشسته و به حوزه ملکوتی عرفان و یا به محدوده روابط صمیمی و شخصی برادری پناه برده‌اند.» به این ترتیب، فرایند خردگرایی و روشنگری آن اصول مذهبی و اخلاقی که جهان را دستگاهی معنادار و منظوم خداوند می‌دید تضعیف نموده و کنار زده است.

به علاوه، ابزاری شدن عقلانیت و دیوان سالارانه شدن حوزه‌های مختلف حیات نه تنها به قیمت گمشدن معنا بلکه حتی به بهای از دست رفتن آزادی انسان تمام شده است. انضباط خودساخته پاك‌دینان مسیحی و رویکرد مسئولانه آنها به زندگی فضای تازه‌ای ایجاد می‌کرد تا افراد مختارانه برای تحقق اهداف خویش اقدام نمایند. آنها دراثر این دخالت ارادی و فعال در طبیعت امکان می‌یافتند تا زمام امور زندگی را بدست گرفته و شرایط بیرونی را کنترل کنند. بدون آنکه مفروضات بنیادی و اعتقادی خود را که به آن کنترل معنای دینی می‌بخشید از یاد ببرند. اما امروز وضع بکلی تغییر کرده است. «پوریتن‌ها با اختیار کار را رسالت خود می‌دانستند. اما ما مجبور به کار کردنیم.»(۱۳) در عصر حاضر بشر به خلق یك نظام اقتصادی قوی و مقتدر نایل گشته در حالیکه اختیار خویش را از دست فروهشته و ناخواسته در قفسی آهنین (iron cage) گرفتار آمده است. پنداری که انسان طی قرن‌ها تلاش جانفرسا با دستهای خویش بنای مستحکمی پی افکنده که اکنون به زندان او تبدیل شده است. او نظام اقتصادی نوینی خلق کرده که «متکی به



شرایط فنی و اقتصادیِ تولید مکانیکی جدید است. یعنی قدرتی شکست ناپذیر که امروزه مسیر زندگی همه افراد را تعیین می کند.»[۱۴] نظام سرمایه‌داری اکنون به عنوان قدرتی فراگیر و گریزناپذیر دیگر مثل گذشته به ریاضت کشی پاك دینان مسیحی محتاج نیست بلکه متکی به قواعد درونی خود و مبتنی بر پایه‌های مکانیکی و تکنیکی است. وبر معتقد است که این سیر یك وجهی تمدن باعث افزایش خودبیگانگی انسان می‌شود. وی شخصیت این انسانهای بیگانه از خویش را در اوج تمدن مادی چنین ترسیم می کند:

«کارشناسانِ بدون روح، هوسرانان بدون قلب: این تهی مایه به خود میبالد که به درجه‌ای از کمال انسانیت رسیده که هرگز سابقه نداشته است.»[۱۵]

اکنون به موازات پیشرفت تمدن عقلی بشری آن بنیادهای معنابخش و وحدت آفرین تجزیه و تخریب می‌شود، با تجزیه قدرت مرکزی بینش مذهبی خدایان جدیدی ادعای استقلال کرده وهر یك بر حوزه‌ای از زندگی و براساس قانون و مقررات ویژه خود حکم می‌رانند. در این وضع هویت انسان دستمال تخاصم این نودولتان مدعی می‌گردد و اختیار انسان پایمال جبر ماشینی و دیوانی نظم جدید می‌شود. وبر بیمناك از این شرایط آینده را چنین ترسیم می‌کند:
«آنچه در انتظار ماست شکوفندگی تابستان نیست، تاریکی و جمود یخزده شب‌های قطبی است.»[۱۶]

در پایان می‌توان نتیجه گرفت که تمدن جدید غرب ثمره یك سلسله تحولات درونی در نوع کنش انسانی و نحوه رویکرد به زندگی بوده است. این تغییرات بنیادی شامل گذر از عمل سنتی (جامعه قرون وسطایی کاتولیك) به عمل عقلانی معطوف به ارزش (شیوه کنش پروتستانی) و سپس رسیدن به عمل عقلانی معطوف به هدف (فعالیت‌های اقتصادی ـ صنعتی جدید) بوده است.

بنظر نگارنده این تحولات را نباید به شیوه نظریه تکاملی به عنوان پیشرفت و ترقی تفسیر نموده و آنرا سیری تخلف ناپذیر از نظمی ساده و طبیعی (جامعه سنتی) به وضعیتی پیچیده و کاملتر قلمداد کرد. براساس مباحث طرح شده در این رساله می‌توان چنین استنتاج کرد که وبر تحولاتی را که منجر به ظهور کالونیسم و بسط عمل عقلانی ارزشی در این مذهب می‌شود با نظری مثبت ارزیابی می‌کند. برخی از عناصر مؤلفه این تحول مثبت عبارتند از: عقل‌گرایی در مذهب، ریاضت‌گرایی اینجهانی، انضباط ارادی اخلاقی و رفتاری، و زندگی رسالت‌مندانه و متعهدانه. اما این تحول در دوره پس از کالونیسم جهت منفی می گیرد. در این دوران مفهوم انسان فاعلِ مختار رو به زوال و اضمحلال می نهد. فرایند عقلانی و دنیوی شدن در این عصر به جدایی و تجزّی حوزه‌های مختلف حیات و در نتیجه به تعارض سازش ناپذیر منافع و ارزشها می انجامد. در اثر این تحولات کنش روشمند و ارادی پاك دینان به واسطه سلطه گریزناپذیر دیوان سالاری از صحنه خارج شده و نظامی پدید آمد که دیگر نه بر عامل درونی انسانی که بر ساخت خارجی اجتماعی مبتنی است. بنابراین، جامعه جدید ترکیبی است از عمل نفع‌طلبانه عقلانی با نظم اجبارآور ماشینی و دیوانی. دستاورد این وضعیت که در تمدن مقتدر غربی متجلی می‌شود، به تعبیر وبر قفس آهنینی است که اراده و اختیار آدمی را به بند می کشد.

همانطور که از سیاق مباحث انجام شده بر می‌آید، وبر تحلیل تجربی و توصیفی از فرایند تجدّد را در پایان با نقد انسانی و اخلاقی در می‌آمیزد. لحن عاطفی و پر جذبهٔ او در حمله به حاکمیت عقل حسابگر و نفع طلب و تبلور آن در نظام سرمایه‌داری و دیوان‌سالاری جدید، می‌تواند شاهدی براین مدعا باشد که دغدغهٔ انسانی وبر تضعیف و استحالهٔ ارادهٔ آدمی در برابر قدرت فراگیر ساختارهای خودچرخان جدید است. این نظام‌های اقتصادی، صنعتی و دیوانی جدید نه تنها خود براساس ساز و کارهای درونی خویش می‌چرخند که آدمی را نیز به ساز خود می‌چرخانند. این چرخش ناگزیر انسان در حلقهٔ تکرار زندگی همان قفس آهنینی است که معلوم نیست به پنجهٔ تدبیر چه کسی گشوده خواهد شد.

انسان غربی با بال و پر عشق و عقل به پرواز درآمد، اوج برداشت امّا هوا گرفتش و به خاك نشست.

* * *

نگرش انتقادی وبر به تجدّد بحثهای نظری و اخلاقی مهمی به مخالفت یا موافقت برانگیخته است. تالکوت پارنز مهمترین جامعه‌شناس آمریکایی، دیدگاه وبر را یك وجهی و تك بعدی دانسته و تلاش کرده است تا نظم جدید در جوامع غربی را با وجوه اخلاقی و هنجاری تلفیق کند. به نظر وی جامعهٔ جدید نه تنها از لحاظ مادی قدرت گرفته بلکه از نظر اخلاقی نیز پیشرفت داشته و زمینهٔ مشارکت بیشتر انسان در سرنوشت خود و نیز فضای بازتری برای آزادی وی فراهم ساخته است. در این دیدگاه آزادی انسانی با نظم ساختاری ترکیب شده و نظامی پویا و هماهنگ فراهم می‌آورد. برعکس پایه‌گذاران مکتب انتقادی (Critical Theory) جنبه‌های نقدآمیز نظریهٔ وبر را بسط داده وحتی آنرا تعمیم و تصریح بخشیده‌اند. در این میان هابرماس فیلسوف و جامعه‌شناس معاصر آلمانی راه مستقلی پیموده و می‌کوشد تا با نقد جامعهٔ جدید آنرا از مشکلاتی که وبر برآن تاکید ورزیده به پیراید. وی در عین حال با ارائه نظریهٔ تفاهمی و توجه به مبانی اخلاقیِ حقوق و قانون در عصر جدید، در دفاع از تجدد، به نقد موشکافانهٔ نظریهٔ وبر می‌پردازد در مقابل این جهت‌گیری میشل فوکو روشنفکر معاصر فرانسوی در بسط جنبه‌های منفی نظریهٔ وبر از همگان فراتر رفته و با ارائه نظریهٔ قدرت ـ دانش تصویری بسیار تاریك و موحش از تمدن جدید غرب ترسیم می کند. معرفی و نقد هر یك از این دیدگاهها محتاج بررسی‌های جداگانه‌ای است

که امیدوارم به یاری خداوند بتدریج از عهدهٔ انجام آن برآیم.

پانویس ها

۱ـ جهت آشنایی اجمالی با مفهوم «تجدّد» و زمینه‌های فرهنگی و اقتصادی آن و نیز دیدگاههای مختلف در این مورد رجوع شود به مقاله «تجدّد و فرهنگ» نوشته نگارنده مندرج در ادبستان شماره ۳۶.

2. Max Weber, The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, translated by Parsons, (London: Unwin Hyman, 1989) chapter IV.

3. Weber, Selections in Translation, edited by Runciman, translated by Erich Mathews (Cambridge: University Press, 1992) P. 145.

4. Ibid, P. 161.

5. Ibid, P. 169.

6. R. Collins, Max Weber, (Beverly Hill: Sage, 1989) P. 51.

7. Weber, From Max Weber, Edited by Gerth & Mills, (Oxford: Oxford University Press, 1946) P 147.

۸. مسألهٔ جدایی و استقلال حوزه‌های ارزشی و فکری از یکدیگر که در اینجا مورد تاکید وبر است امری است که اکنون پایه نظری دیدگاههای پست مدرن (مابعد تجدّد) را تشکیل می‌دهد. پیروان این نگرش جدید با توجه به نظریات وبر در این خصوص می کوشند تا او را از سابقون این طریق معرفی کنند.

9. Ibid, P. 149.

10. Max Weber, Economy and Society, Edited by Guenther Roth and Claus Wittich, (Berkeley: University of California Press, 1978) P. 225.

۱۱ـ جهت آشنایی بیشتر با خصوصیات دیوان سالاری و رابطه آن با مشارکت مردم در امور سیاسی و دموکراسی رجوع شود به مقاله «حاکمیت مردم یا حکومت دیوان» نوشته نگارنده مندرج در کیهان فرهنگی شماره نهم، سال نهم.

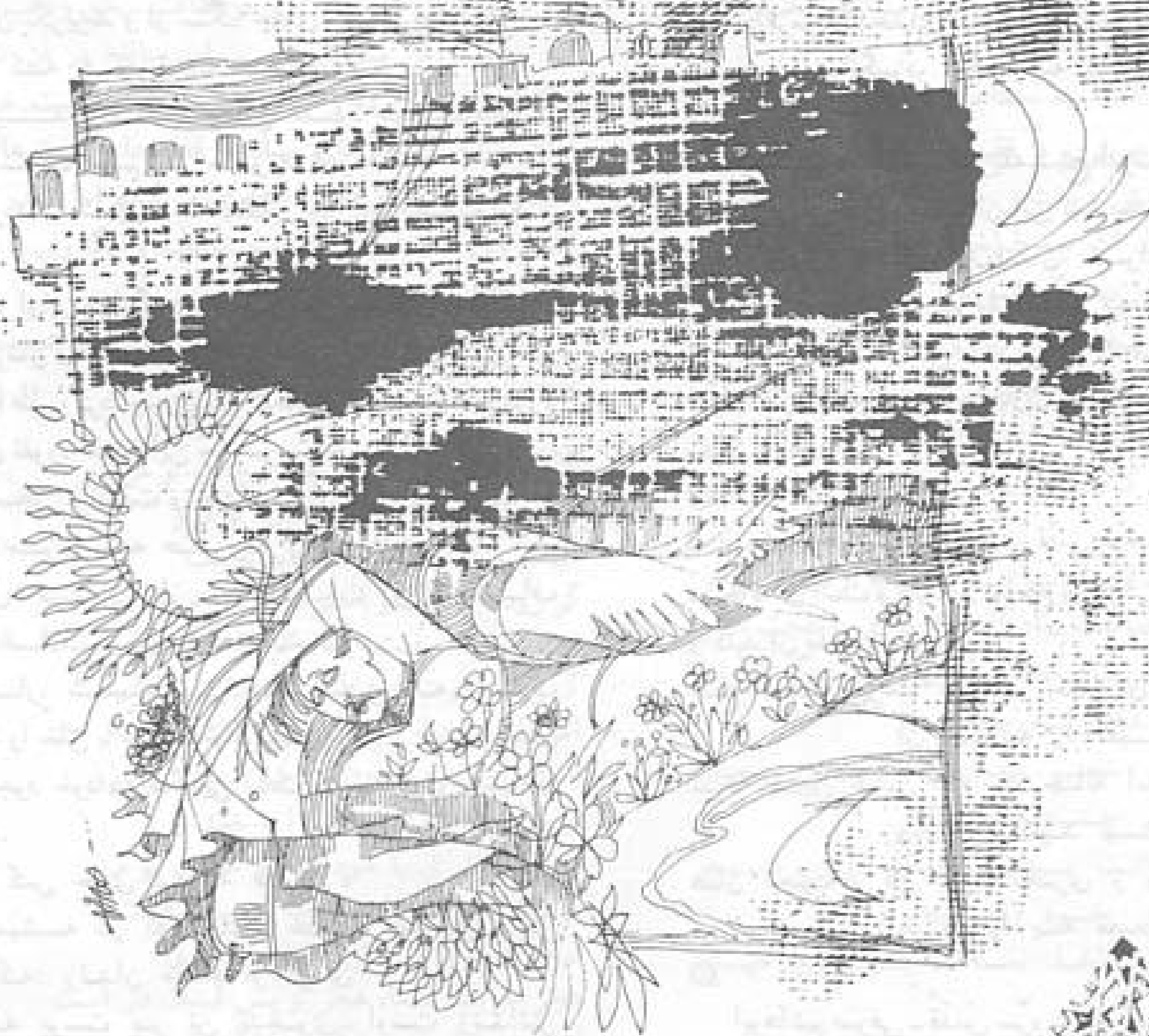
12. J. Alexander, The Classical Attempt Act Theoretical Synthesis: Max Weber, (Berkeley: University of California Press, 1983) P. 123.

13. Max Weber, The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, P. 181.

14. Ibid, 181.

15. Ibid, 182.

16. Weber, From Max Weber P. 128.





بهارستان عبدالرّحمن جامی

نورالدّین عبدالرّحمن بن نظام‌الدّین احمدبن محمّد جامی در سال ۸۱۷ هـ. ق در قصبهٔ خرجرد جام خراسان تولّد یافت. خاندانش اصلاً از اهالی محلهٔ دشت اصفهان بودند. پس از تحصیل مقدّمات، او به سرعت علوم متداول روزگارش را در دو مرکز علمی هرات و سمرقند فرا گرفت. سپس شوق سیر و سلوك در دل او راه جست و به خدمت پیرانی چون «سعدالدین کاشغری» (متوفی به سال ۸۶۰ هـ. ق) و پس از او «خواجه ناصرالدّین عُبیدالله احرار» و عدّه‌ای دیگر رسید.

انتساب جامی به سلسلهٔ نقشبندیّه دلیلی است بر تسنّن وی. با این همه نسبت به اهل بیت [علیهم السلام] اظهار اخلاص نموده و در مدح آنان اشعاری سروده است. این دانشمند و شاعر بزرگ ایرانی، معاصر اُمرای تیموری از جمله «میرزا ابوسعید گورگان» و «سلطان حسین بایقرا» و وزیر ادب دوست این سلسله یعنی «امیر علی شیرنوایی» بوده است. از آثار جامی می‌توان اینها را نام برد: دیوان‌های سه‌گانه، هفت اورنگ (مشتمل بر سلسلة الذهب، سلامان و ابسال، تحفة الاحرار، سُبحة الابرار، یُوسُف و زلیخا، لیلی و مجنون، خردنامهٔ اسکندری)، نقدالنصوص فی شرح نقش الفُصوص (شرحی است بر فصوص الحکم ابن عربی)، لوامع در شرح قصیدهٔ ابن فارض، اشعة اللّمعات (در شرح لَمعات شیخ فخرالدین عراقی)، لوایح، نفحات الانس (و تکملهٔ آن با عنوان: شواهد النّبوه)، چهل حدیث، بهارستان و آثار فراوان دیگر.

بهارستان از آثار ادبی جامی است که در هشت روضه و یك مقدّمه و خاتمه نگارش یافته است. او این کتاب را برای فرزندش ضیاءالدین یُوسُف تألیف نموده و در آن از شیوهٔ انشای سعدی در گلستان پیروی نموده است، با این حال اثر او بیشتر به سادگی تمایل دارد و شاید یکی از علل این تمایل، اختصاص کتاب به تعلیم فرزند نوآموز مؤلّف است.

«علی اصغر حکمت» در سال ۱۳۲۰ هـ.ش رساله‌ای مفصّل و مستوفی دربارهٔ جامی و آثار و آراء او انتشار داده است. این اثر در سالهای اخیر نیز تجدید چاپ شده است. آثار گونه گون جامی نیز بارها تصحیح و به طبع رسیده است.

بهارستان او را یك بار «کتابخانهٔ مرکزی» با مقدّمهٔ استاد زنده یاد «محمّد محیط طباطبایی» منتشر کرده، هم‌چنین استاد اسماعیل حاکمی آن را تصحیح و به چاپ رسانیده‌اند. مأخذ ما در گزینش بخشهایی از این کتاب، چاپ اخیر بهارستان است. مقدّمهٔ کوتاه حاضر نیز از مقدّمه ایشان اقتباس و نقل گردیده است.

□□□□□

شبلی را ـ قُدّسَ سِرِه ـ شوری افتاد. به بیمارستانش بردند. جمعی به نظارهٔ وی رفتند. پرسید که شما کیانید؟ گفتند: دوستان تو. سنگی برداشت و برایشان حمله کرد. جمله بگریختند. گفت: باز آیید ای مدّعیان که دوستان از دوستان نگریزند و از سنگ جفای شان نپرهیزند!

آنست دوستدار که هر چند دشمنی
بیند زدوست بیش شود دوستدارتر
بر سر هزار سنگ ستم گر خورد ازو
گردد بنای عشقش از آن استوارتر

○

اسکندر رومی در اوان جهانگیری به حیلهٔ تمام حصاری را بگشاد و به ویران کردن وی فرمان داد. گفتند: در آنجا حکیمی است دانا و برحلّ مشکلات توانا. وی را طلب کرد. چون بیامد شکلی دید از قبول طبع دور و طبع اهل قبول از وی نفور. گفت: این چه صورت غریب و هیکل مهیب است؟ حکیم از آن سخن برآشفت و خندان در آن آشفتگی گفت:

طعنه بر من مزن به صورت زشت
ای تهی از فضیلت و انصاف
تن بود چون غلاف و جان شمشیر
کار، شمشیر می‌کند نه غلاف

دیگر گفت: هر که را خُلق با خَلق نه نیکوست پوست بر بدن او زندان اوست و چنان از وجود خود در تنگنایی است که زندان در جنب آن نزهتگاهیست گشاده.

کسی که با همه کس خوی بد به کار برد
همیشه در کف صد غصّه ممتحن دانش
مرو به شحنه که: زندان مقام او گردان
که پوست بر تن بدخوی اوست زندانش

و دیگر گفت: حسود همیشه در رنج است و با پروردگار خویش ستیزه سنج، هرچه دیگران را دهد وی نپسندد و هرچه نه نصیب وی دل در آن بندد

اعتراض است بر احکام خداوند علیم
عادت مرد حسد پیشه که خاکش به دهن
هر چه بیند به کفِ غیر فغان بر دارد
که چرا داد به وی بی سبب آن را نه به من؟

○

پنج چیز است که به هر کس که دادند زمام زندگانی خوش در دست وی نهادند: اول صحّت بدن، دوم ایمنی، سیم سعت رزق، چهارم رفیق شفیق، پنجم فراغت. و هر که را از این چیزها محروم کردند در زندگانی خوش به روی وی براوردند:

به پنج می‌رسد اسباب زندگانی خوش
به اتفاق حکیمان شهره در آفاق
فراغ و ایمنی و صحّت و کفاف معاش
رفیق خوب سیر، همدم نکو اخلاق

○

میان دو خردمند سخن عشق می‌رفت. یکی گفت: خاصیّت عشق همیشه بلا و رنج است و عاشق همه وقت محنت کش و بلاسنج. دیگری گفت: خاموش باش همانا که تو هرگز آشتی بعد از جنگ ندیده‌ای و چاشنی وصال بعد از فراق نچشیده‌ای. هیچکس در عالم از صافی‌دلان عشق پیشه لطیف‌تر نیست و از گران جانان دور از این اندیشه کثیف‌تر نی.

○

از حضرت رسالت ـ علیه أفضلُ الصلوات و اکملُ التحیّات ـ آرند که فرموده ست که مؤمن مزاح کن و شیرین سخن باشد و منافق ترش رو و گره بر ابرو. و حضرت امیرالمؤمنین علی ـ کرّم الله وجههُ و رَضِیَ الله عَنه ـ گفته است که هیچ باك نیست اگر کسی چندان مزاح کند که از حدّ بدخویی و دایرهٔ تُرش رویی بیرون آید. و رسول ـ صَلّی اللهُ عَلَیه و سلّم ـ مرعجوزی را گفت که عجایز به بهشت در نیایند. این عجوزه به گریه درآمد. فرمود که خدای تعالی ایشان را جوان گرداند و خوب تر از آنچه بودند برانگیزد، آنگه به بهشت بَرد.

○

در مقامات سلطان الطّریقه شیخ ابوسعید ابوالخیر مذکورست که روزی قوّالی در پیش ایشان این بیت بخواند:

اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن
تا بر لب تو بوسه زنم چونش بخوانی

شیخ را وقت خوش شد، پرسید که این شعر کیست؟ گفتند: از آن عمّاره. فرمود برخیزد تا به زیارتِ وی رویم و با جمع مریدان به زیارت او رفتند.

○

یوسف بن‌الحسین الرازی ـ قدّس سِرّه ـ گفته است که همه نیکوییها در خانه‌ای است و کلید آن تواضع و فروتنی؛ و همه بدی‌ها در خانه ایست و کلید آن مایی و منی

جمع است خیرها همه در خانه‌ای و نیست
آن خانه را کلید به غیر از فروتنی
شرها بدین قیاس به یك خانه است جمع
و آن را کلید نیست به جز مایی و منی
هان احتیاط کن که تلغزی ز راه خیر
خود را به معرض خطر شر نیفکنی

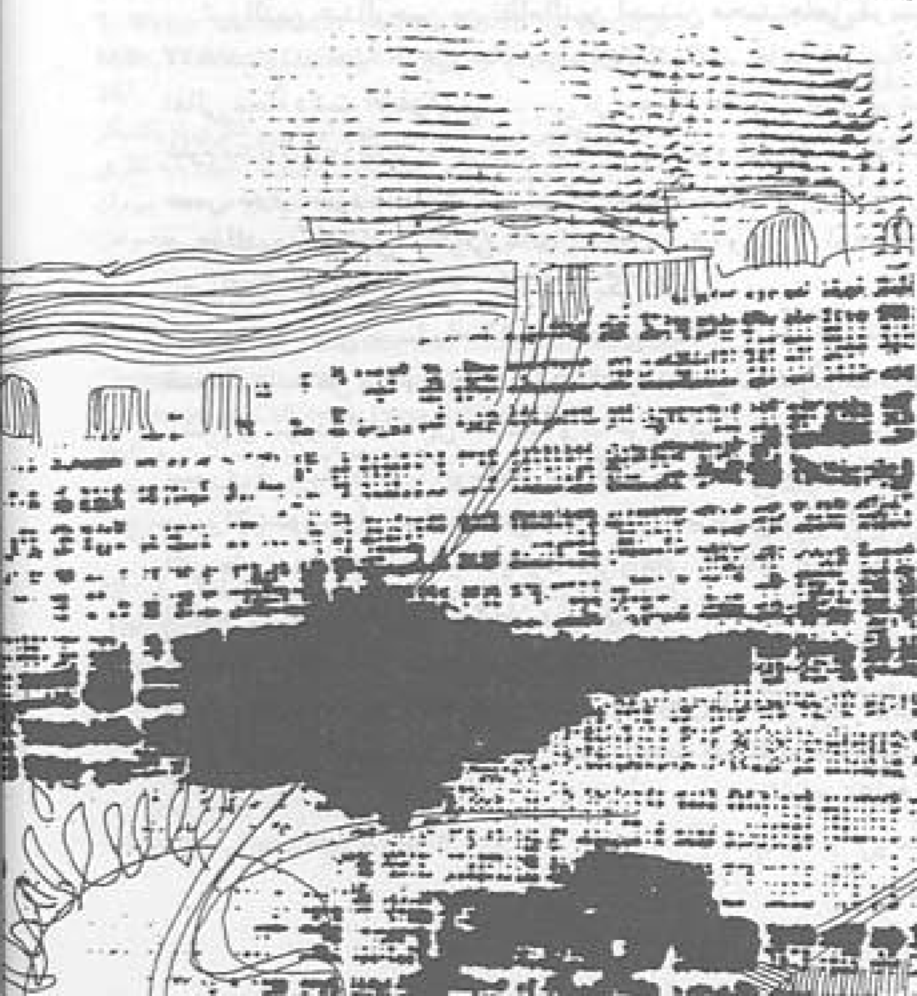
○

ابوهاشم صوفی ـ قُدّسَ سرّه ـ گفته است که کوه را به نوك سوزن از بیخ کندن آسان ترست از رذیلت کبر از دل بیفکندن.

لاف بی کبری مزن کان از نشان پای مور
در شب تاریك بر سنگ سیه پنهان‌ترست
وزدرون کردن برون آسان مگیر آن را کز آن
کوه را کندن به سوزن از زمین آسان‌ترست

○

ابوالحسن فوشنجی ـ قدّس سِرّه ـ گفته است: در دنیا هیچ چیز ناخوش تر از دوستی نیست که دوستی وی از برای عوضی یا غرضی باشد.



عاشق که زهجر دوست دادی خواهد
یا بر درِ وصلش استنادی خواهد
تاکس‌تر ازو کس نبود در عالم
کز دوست به جز دوست مرادی خواهد

○

جوادی را پرسیدند که از آنچه به محتاجان می‌دهی و بر سائلان می‌ریزی هیچ در باطن خود رعونتی و بر فقیران بار منتی باز می‌یابی؟ گفت: هیهات! کف من در کوشش و بخششِ حکم آن کفلیز (= کفگیر) است که در دست طبّاخ است. اگر چه طبّاخ هر چه می‌دهد بر کفلیز می‌گذرد امّا کفلیز به خود گمان دهندگی نمی‌برد.

گرچه روزی از کف خواجه است روزی ده خداست
بر سر روزی‌خور آن خوش نیست ارمنّت نهی
نیست او جز کاسه و کفلیز دیگ رزق را
به که باشد کاسه و کفلیز از منّت تهی

○

شاعری پیش صاحب عبّاد قصیده‌ای آورد، هر بیت از دیوانی و هر معنی زادهٔ طبع یك سخندانی. صاحب عبّاد گفت: از برای ما عجب قطار شتر آورده‌ای که اگر کسی مهارشان بگشاید هر یك به گلهٔ دیگر گراید.

همی گفتی به دعوی دی که باشد
به پیشِ شعرِ عذبم انگبین هیچ
زهرجا جمع کردی چند بیتی
به دیوانت نبینم غیر ازین هیچ
اگر هر یك به جای خود رود باز
به جز کاغذ نماند بر زمین هیچ

○

شاعری پیش طبیب رفت و گفت: چیزی در دلِ من گره شده است و وقت مرا ناخوش می‌دارد و از آنجا فسردگی به همه اعضایِ من می‌رسد و موی بر اندام من برمی‌خیزد. طبیب مردی ظریف بود، گفت: به تازگی هیچ شعری گفته‌ای که هنوز بر کسی نخوانده باشی؟ گفت: آری. گفت: بخوان. بخواند. باز گفت: بخوان. بخواند. گفت: برخیز که نجات یافتی، این شعر بود که در دل تو گره شده بود و خنکی آن به بیرون سرایت می‌کرد، چون از دل خود بیرون دادی خلاص یافتی.

چه شعرست این که چون نامش زدانا
بپرسی بر زبانش هرزه آید
وگر برشربت بیمار خوانی
تب محرق رود تب لرزه آید

○

شیخ سعدی شیرازی ـ رَحِمَهُ الله ـ نامِ وی مصلح الدین است و همانا که سعدی نسبت به نام ممدوحست. وی قُدوهٔ متغزّلانست. هیچ کس پیش از وی طریق غزل نورزیده است و سخنان وی همهٔ طوایف را مقبول افتاده. یکی از شعرا گفته و الحقّ گوهرِ انصاف سفته:

در شعر سه کس پیمبرانند
هرچند که لانبیَّ بَعدی
اوصاف و قصیده و غزل را
فردوسی و انوری و سعدی

○

قدوة الشعرا خواجه حافظ شیرازی ـ رحمهُ الله ـ اکثر اشعار وی لطیف و مطبوعست و بعضی قریب به سرحد اعجاز. غزلیّات وی نسبت به غزلیّات دیگران در سلاست و روانی حکم قصائد ظهیر دارد نسبت به قصاید دیگران. و سلیقهٔ شعرِ وی نزدیك است به سلیقهٔ نزاریِ قُهستانی. امّا در شعر نزاری غثّ وسمین بسیارست به خلافِ شعروی. و چون در اشعار وی اثر تکلّف ظاهر نیست وی را **لسان الغیب** لقب کرده‌اند.

○

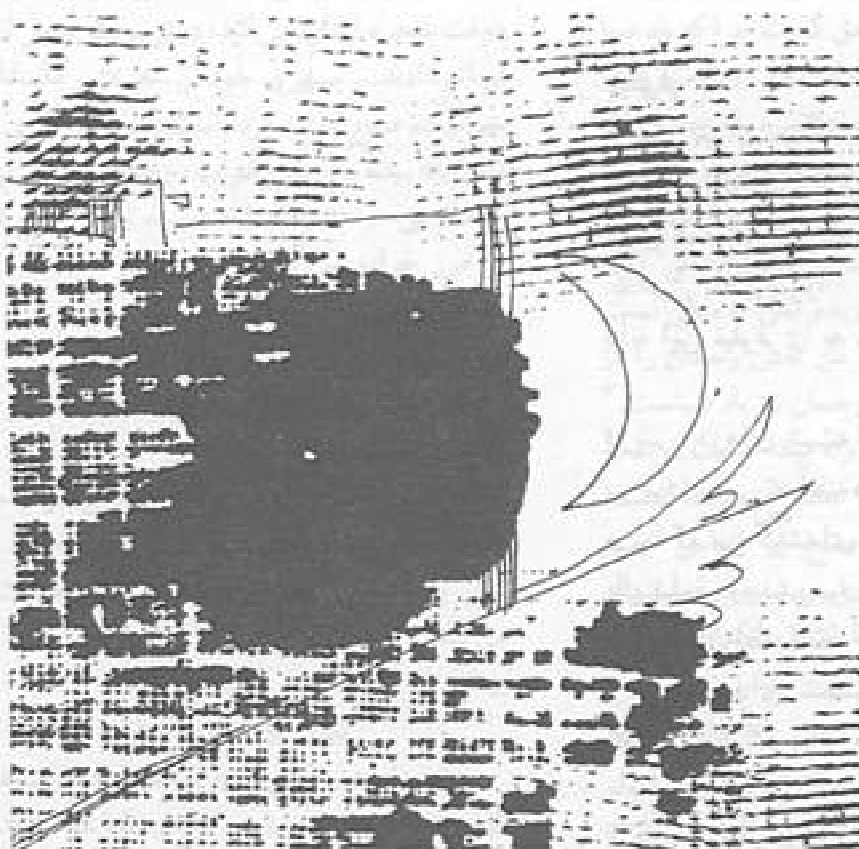
شیخ **کمال خُجندی** ـ وی در لطافت سخن و دقّت معانی به مرتبه‌ایست که بیش از آن متصوّر نیست، اما مبالغه در آن شعر وی را از همه سلاست بیرون برده و از چاشنی عشق و محبت خالی مانده. در ایراد امثال و اختیار بحرهای سبك با قافیه‌ها و ردیف‌های غریب که سهل ممتنع نماست تتبع **حسنِ دهلوی** می‌کند، اما آنقدر معانی لطیف که در اشعار وی است در اشعار حسن نیست، و آنگه وی را دزد حسن می‌گویند بنا بر همان تتبع تواند بود.

مأخذ: بهارستان، مولانا عبدالرّحمن جامی، به تصحیح اسماعیل حاکمی، انتشارات اطلاعات، ۱۳۶۷.

تومرو

گر رود دیده و عقل و خرد و جان، تو مرو
که مرا دیدن تو بهتر ازیشان، تو مرو
آفتاب و فلك اندرکنفِ سایه توست
گر رود این فلك و اختر تابان، تو مرو
ای که دُردِ سخنت، صاف‌تر از طبع لطیف
گر رود صفوتِ این طبع سخندان، تو مرو
اهل ایمان همه در خوفِ دمِ خاتمت‌اند
خوفم از رفتن توست ای شه ایمان، تو مرو
تو مرو، گر بروی جان مرا با خود بر
ورمرا می‌نبری با خود از این خوان، تو مرو
با تو هر جزو جهان باغچه و بستان است
درخزان گربرود رونق بستان، تو مرو
هجر خویشم منما، هجر تو بس سنگ دل است
ای شده لعل زتو سنگ بدخشان، تو مرو
که بود ذرّه که گوید: «تو مرو» ای خورشید،
که بوَد بنده که گوید به تو سلطان: «تو مرو»
لیك تو آبِ حیاتی، همه خلقان ماهی
از کمال کرم و رحمت و احسان، تو مرو
هست طومارِ دلِ من به درازایِ ابد
بر نوشته زسرش تا سوی پایان، تو مرو
گر نترسم زملال تو بخوانم صدبیت
که زصد بهتر و زهجده هزاران، تو مرو

مولانا جلال الدین بلخی



● نظری بر یک شعر سهراب سپهری

سایۀ نیلوفر

■ حسین مختاری ـ قزوین



نیلوفر

از مرز خوابم می‌گذشتم،
سایۀ تاریک یک نیلوفر
روی همۀ این ویرانه فرو افتاده بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانۀ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها،
در مرداب بی‌ته آیینه‌ها،
هرجا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم
یک نیلوفر روییده بود.
گویی او لحظه لحظه در تهی من می‌ریخت
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه خودم را می‌مُردم.
بام ایوان فرومی‌ریزد
و ساقۀ نیلوفر بر گرد همۀ ستون‌ها می‌پیچد.

کدامین باد بی‌پروا
دانۀ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

نیلوفر رویید،
ساقه‌اش از تهِ خواب شفّافم سرکشید.
من به رؤیا بودم،
سیلاب بیداری رسید.
چشمانم را در ویرانۀ خوابم گشودم:
نیلوفر به همۀ زندگی‌ام پیچیده بود.

در رگ‌هایش، من بودم که می‌دویدم.
هستی‌اش در من ریشه داشت،
همۀ من بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانۀ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

شعر «نیلوفر» یکی از اشعار سهراب سپهری در کتاب «زندگی خوابها» است. از آنجا که سایه‌ای از ابهام و پیچیدگی بر سراسر شعر افکنده شده است خواننده را به سادگی به حال خودرها نمی‌سازد و برای درکِ منظور شاعر، او را به کنجکاوی و جستجو وامی‌دارد. در این شعر، گویی شاعر به مُکاشفه و کشف و شهودی تازه دست یافته و می‌خواهد آنچه را که مشاهده نموده است هرچند به صورتی رمزآمیز و کنایی به مخاطبانش بیان کند و بنظر می‌رسد همین، موجب غموض و ابهام شعر مورد نظر شده است.

بی تردید کسی که از جهان بینی و سازمان فکری سپهری بی‌خبر باشد و کلید افکار منسجم شاعر را در دست نداشته باشد شاید هرگز نتواند پای در درون ساختمان پرشکوه اندیشه‌ی بلندش بگذارد. کسی که در این «وسعت بی‌واژه» راه می‌رود البته باید با پیچ و خمهای زبانِ سپهری آشنا باشد تا بتواند به دنیای او قدم گذارد.

شعر «نیلوفر» مثل اغلب اشعار سپهری شعری نمادین و رمزآمیز است. شاعر در این شعر، گزارشی از یك حالت عرفانی و اشراقِ ربّانی را به زبانی سمبلیك بیان کرده است. البته در ادبیات فارسی، چه شعر و چه نثر، و نیز در کتابهای دینی و اساطیر، تعداد زیادی از اینگونه اشعار و نوشته‌های به اصطلاح «واقعه گویانه» وجود دارد که نمونهٔ آن را می‌توان در قرآن کریم به خواب حضرت یوسف(ع) و فرعون یا به اشعاری از حافظ مخصوصاً به دو غزل معروفش با مطلع‌های:

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند
وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

و

دوش دیدم که ملائك در میخانه زدند
گل آدم به سرشتند و به پیمانه زدند

اشاره کرد.

روایتی از شعر

سهراب سپهری، شبی در خواب، سایهٔ تاریك نیلوفری را می‌بیند که بر همهٔ وجودش افتاده است. با تعجّب از خود می‌پرسد: «این نیلوفر از کجا آمد و کدامین بادِ بی‌پروا آن را به سرزمینِ خوابِ من آورد؟» لحظه‌ای بعد متوجّه می‌شود که بوتهٔ نیلوفر به همهٔ وجودش سرکشیده و او را از حضور خود پُر کرده است. باز ازسر حیرت همان سئوال قبلی را تکرار می‌کند. بعد از این که ساقهٔ نیلوفر از تهِ خواب شفّافش سرمی‌کشد، یکباره بیدار می‌شود و او که چشمان خود را از خواب می‌گشاید با کمال تعجّب می‌بیند که نیلوفر به همهٔ وجودش پیچیده و در او ریشه دوانده است. باز با خود می‌گوید: «کدامین باد بی‌پروا، دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟»

شاید برای خواننده بعد از خواندن این شعر، مثلاً پرسشهایی از این گونه در ذهن ایجاد شود که: ۱ـ چرا شاعر خواب خود را به ویرانه تشبیه کرده است؟ ۲ـ منظور شاعر از مصراعِ «بام ایوان فروریخت» چیست؟ ۳ـ چرا شاعر سه بار به تناوب یك سئوال را تکرار کرده است؟ ۴ـ آیا این خوابی که دیده از نوع اضغاث احلام (= خوابهای پریشان) بوده یا رؤیای صادقه؟ و احتمالاً چندین سئوال دیگر از گونه‌هایی که ذکر شد.

ما در این مقاله سعی خواهیم کرد تا جایی که در توان داریم به پرسشهای فوق پاسخ گوییم و اصطلاحات و تعابیر ویژهٔ شعر (Key words) را توضیح دهیم. دربارهٔ خواب البته فلاسفه وروانشناسان نظریاتِ مختلفی بیان کرده‌اند: «بعقیدهٔ حکما، خواب (نوم) حالتی است که عارضِ جانداران می‌شود. و بر اثر آن، از احساسات و حرکات غیرضروری و غیرارادی باز می‌مانند ولی حواس باطنی بعقیدهٔ اکثر آنان از کار نمی‌افتد. در این حالت، نفس به عالم خود متوجّه می‌شود زیرا نفس بعالم ملکوت، اتّصال دارد و مانع او از توجه بدان عالم، اشتغال وی به تدبیر بدن و مدرکات حسّی است و در نوم این تعلّق گسسته می‌شود.»[1]

توضیح چند اصطلاح و تعبیر ویژهٔ شعر

۱ـ نیلوفر: نام گیاهی است که همچون پیچك و عَشَقه به دور اشیاء اطراف خود پیچیده و بالا می‌رود. نوع آبی آن با برگهای پهن و گلهای سفید در دلِ استخرها و مردابها رشد کرده و بر رویِ آب می‌آید. امّا در اغلب اشعار سهراب سپهری، نیلوفر «رمز عرفان است. گل نیلوفر در مرداب می‌روید امّا نشانی از آن ندارد. همچنین عارف در مرداب جهان شکفته می‌شود امّا به گند آن آغشته نمی‌گردد.»[2]

۲ـ بادِ بی‌پروا: باد لطف و عاطفت است که از مَهَبِ رأفت پروردگاری وزیدن گرفته تا حجابهای جهل و غفلت را از پیشِ رویِ بندهٔ محبوب به کناری زده و به او دیدهٔ «جان بین» بخشد. آقای دکتر سیروس شمیسا در چند جای کتاب «نقد شعر سهراب سپهری» ذکر کرده‌اند که باد در سمبولیسم سپهری رمز حکمت، بیداری و افاضه است و با روح ارتباط دارد.

ضمناً باد (مخصوصاً باد صبا) در ادبیّات فارسی، گاه پیغام‌رسان و پیك دوست است و از آنجائیکه باد صبا استعداد تنوّع‌پذیری و معنی رمزی نیز دارد می‌توان آن را به معنای پیك حق گرفت چرا که باد صبا از جانب مشرق و به هنگام بامدادان می‌وزد و مشرق در کتابهای رمزی و عرفانی ادب اسلامی، با توجّه به «الله نورالسّموات والارض» مظهر و جایگاه حق و نور است در مقابل مغرب که مظهر ظلمت و غروب است. و در حدیثی پیامبر اکرم(ص) فرموده‌اند: «انّی اَجِدُ نَفَس الرَّحمٰن مِنْ جانِبِ الیَمَن» و یمن به معنی دستِ راست و مشرق است، یعنی من نَفَس رحمان را از جانبِ مشرق می‌شنوم، نَفَس رحمان نیز باد صباست.[3]

و در اینجا نیز «باد بی‌پروا» پیك عنایت و نَفحهٔ رحمانیّه است که از مشرق عالم حق آمده است. همچنین، عشاق به وقت صبح از انفاس نسیم صبحگاهی عطر خوش یار را می‌شنوند. به عنوانِ نمونه این دو بیت را از حافظ بشنوید که فرماید:

مجلس بزم عیش را غالیهٔ مراد نیست
ای دم صبح خوش نفس نافهٔ زلف یار کو
غنچه گو تنگدل از کار فروبسته مباش
کز دم صبح مددیابی و انفاس نسیم

۳ـ مرداب بی‌ته آینه‌ها: آینه رمز دل، ضمیر و باطن آدمی است و در ادبیات فارسی بارها از دل و ضمیر انسان به آینه تعبیر شده است. عرفا معتقدند که دل آدمی به مثابهٔ آینه است که نور الهی در آن می‌تابد. همچنین از قلب مؤمن در متون عرفانی و احادیث نبوی به بیت‌الله و عرش الرحمن تعبیر شده است. بنابراین آینه‌ای که زنگار گرفته و گردوغبار بر آن نشسته باشد قادر به جذب و انعکاس نور نخواهد بود و دلی که پاك و مصفّا نباشد نمی‌تواند محل اشراق نور حق گردد. سپهری در این شعر ضمیر خود را به مردابی بی‌ته تشبیه کرده که در آن نیلوفر عرفان روییده است. مرداب و آینه می‌تواند اشاره به دو بُعد متضاد انسانی یعنی نور و ظلمت یا به تعبیر قرآن مجید، لِجن متعفن (= حمأمسنون) و روح خدا (= ونفخت فیه مِن روحی) باشد که آدمی از جمع این دو ضد، ترکیب یافته است.

۴ـ بیداری: به معنای بینایی، آگاهی و جهت‌یابی است و نوعی خیزش ناگهانی و دگرگونیِ روحی و فکری که حاصل آگاهی و زاییدهٔ بینایی است. به دیگر سخن، حالتی است که از توجّه و عنایت حق به بنده دست می‌دهد و در آن حال، پرده‌های جهل و غفلت از دل و جان آدمی به کناری رفته و دیده‌اش به روی حقایق باز می‌شود. البته دیدن حقایق اشیا و موجودات عالَم چنانکه هستند معمولاً برای انسان ممکن نیست ولی عنایت حق اگر باشد بسیار سهل و ممکن خواهد بود چنانکه حضرت رسول(ص) از خداوند باری تعالی می‌خواهد که «اللهمّ ارنی الاشیاء کماهی.»

*

از مرز خوابم می گذشتم

شاعر می‌گوید به آخر خوابم رسیده بودم که این رؤیای شگفت‌انگیز را دیدم. اگر بتوانیم بگوییم که خواب شاعر در شب هنگام بوده می‌توان گفت رؤیایی که دیده در آخر شب و هنگام سحر بوده است. بنا به قولِ روانشناسان و حُکما «خواب دیدن وقتی است که آدمی به بیداری نزدیك می‌شود و از آن پس حالتِ یقظه [بیداری] باز می‌آید.»[4] حافظ نیز در شعر خود به «وقت سحر» اشاره می‌کند: دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند... سپهری خود در شعر «در گلستانه» به خواب دم صبح اشاره کرده است: «دردلم چیزی هست مثل یك بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح، وچنان بی‌تابم، که دلم می‌خواهد بدوَم تا ته دشت، بروم تا سر کوه....»

از مرز خوابم می گذشتم
سایهٔ تاریك یك نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فرو افتاده بود.

این تخم نیلوفری که در ویرانهٔ خواب شاعر افتاده است به احتمال زیاد، مقدّمه‌ای است بر آنچه که در عرفان و تصوّف از آن با عنوان «تجلّی انوار حق» و عنایت مخصوص خداوندی یاد می‌شود. حافظ نیز در شعر یادشده‌اش از آن با «جام تجلّی صفات» یاد می‌کند:

بیخود از شعشعهٔ «پرتو ذاتم» کردند
باده از «جام تجلّی صفاتم» دادند

واین باید در حالتی شبیه به خلسه یا خواب صورت گیرد تا بنده هیچ اختیاری از خود نداشته باشد. و به

قول «مولانا» در پنجهٔ تقلیب ربّ قرار گیرد. و آن گاه که ضمیر آدمی در تصرف حق قرار گرفت آرامش و طمأنینه بر دل انسان مستولی می‌گردد و این آرامش همان است که سپهری از آن با عنوان «سایهٔ تاریك» یاد کرده است. می‌دانیم که سایه «رمز خنکی، طراوت و عدم تفکر است.»[5] علت اینکه سپهری برای سایه صفت تاریك آورده است شاید این باشد که در آن حالت هنوز با آن اُنس نگرفته و برایش مبهم و مرموز است و از درك حقیقی آن عاجز می‌باشد. سپهری خواب خود را به ویرانه تشبیه کرده است و این احتمالاً بدین جهت است که وجود آدمی در این حال اختیاری از خود ندارد؛ عرفای اسلامی نیز با حدیث «النوم اخ الموت» آن را بیان کرده‌اند. چرا که این روح است که به آدمی حرکت و اختیار می‌بخشد و حال، چونان پرنده‌ای از قفس تن به پرواز درآمده و آن را مانند ویرانه‌ای خالی از سکنه و حیات ساخته است. مولوی می‌گوید:

هر شبی از دام تن ارواح را
می‌رهانی می‌کنی الـواح را

ضمناً ویرانه، گنج را که محل آن خرابه است به ذهن متبادر می‌کند. این قسمت از شعر سپهری را با این بیت حافظ مقایسه کنید که فرماید:

«گنج عشق» خود نهادی در دل «ویران» ما
«سایه» دولت براین کُنج خراب انداختی
[کنج خراب = دل]

کدامین باد بی‌پروا،
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

بی‌پروا: برابر است با لاُبالی (لاابالی)، ناپروا، بی‌قرار.[6]

این بیت نشان می‌دهد که شاعر از حضور این نفحهٔ بی‌پروا و نیلوفر سایه‌گستر آگاه است و حواس باطنی‌اش از کار نیفتاده است. ولی اختیاری از خود ندارد و تنها همین قدر می‌تواند که از خود بپرسد چه کسی این نیلوفر را به سرزمین خوابش آورد.

در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها،
در مرداب بی‌تهِ آینه‌ها،

رؤیاها به اتاقهایی تشبیه شده است که درهای شیشه‌ای دارد به لحاظ این که اولاً درهای شیشه‌ای شکننده‌اند و رؤیاها نیز با کوچکترین هجوم حادثه‌ای از میان می‌روند. ثانیاً درهای شیشه‌ای، صاف و شفّافند و اشیائی را که در پشتِ آنها قرار دارند به راحتی می‌توان دید و در رؤیاها نیز اشیاء و موجودات قابل رؤیت‌اند. شاعر در مصراع دوم این بیت، ذهن و ضمیر خود را به آینه‌هایی تشبیه کرده است که مردابی بی‌ته دارد و عمق آن نامعلوم و در عین حال بسیار زلال و شفاف است.

هرجا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم
یك نیلوفر روییده بود.

این تعبیر قابل مقایسه است با «موت ارادی» که در عرفان و احادیث اسلامی از آن سخن رفته و آن از صفات بشریّت پیراسته شدن و به اخلاق الهی آراسته گشتن است (تخلّقوا باَخلاق الله).

چون الطاف و عنایات حق شامل حال آدمی گردد شوائب و ناخالصی‌های باقی مانده از وجود آدمی پاك می‌گردد. البته این در صورتی است که بنده نیز خود را برای این اشراق آماده کرده باشد و آینهٔ دل از زنگار صفات بشریت صاف شده باشد و چون از آلودگی‌ها پاك و مصفا گشت از انوار حق سرشار می‌گردد. اگر چه به عقیدهٔ مولوی: **«دادِ او را قابلیّت شرط نیست»** با این وجود باید این سخن حافظ را بیشتر پیش چشم داشت که: **«گوهر پاك بباید که شود قابل فیض».**

در مصراع اوّل این بیت، خروج از هنجار (Norm) زبان مشاهده می‌شود، به جای اینکه مثلاً بگوید: هر جا که من گوشه‌ای از خودم را پاك یا فراموش کرده بودم، گفته است: هر جا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم. و این یکی از خصوصیتهای سبك شعر سپهری و برخی از شعرای نوپرداز است.

گویی او لحظه لحظه در تهی من می‌ریخت،
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه خودم را می‌مردم.

نیلوفر در وجود تهی از صفات ناپسند نفس امّاره، بال و پر می‌افشاند و قالب تهی او را از خود سرشار می‌کند. شاعر می‌گوید هر لحظه‌ای که می‌گذشت من از «خود» تهی می‌شدم (= فناء فی‌الله) و از «او» پر می‌گشتم (= بقاء بالله). می‌گوید شکفتن او نوعی موسیقی در وجودم ایجاد کرده بود و من در صدای آن موسیقی و از لذّت استماع آن می‌مردم.

بدیهی است که چون عنایت حق فرا رسد و قطره‌ای از کیمیای لطف و محبت خود را در جان آدمی بریزد صفات بهیمی و ظلمات نفسانی محو می‌گردد و نفحات ربّانی و انوار الهی جایگزین آنها می‌شود. با توجه به این که برخی حکما و صوفیه معتقدند اولین مرحلهٔ سیر و سلوك «تخلیه» است به معنی تهی شدن از تعلقات دنیوی. آری «مثل مؤمن مثل نی است که صدایش خوشایند نمی‌شوید مگر آنکه درونش تهی باشد.»[7]

بام ایوان فرو می‌ریزد
و ساقهٔ نیلوفر برگرد همهٔ ستونها می‌پیچد.

ساقهٔ نیلوفر: ترکیب اضافی (اضافهٔ تخصیصی) بین ساقه، ستون و پیچیدن نوعی تناسب است. ظاهراً منظور از ایوان، «ابتدا و ایوان ضمیر» است. می‌گوید وجودم از نفحات غیبی سرشار گشت؛ افقهای دیدم را وسعت بخشید؛ حجابها به کناری رفت و دیدگانم تا مرزهای ابتدا گسترش یافت؛ نور حق برایم تعالی بخشید، بینایی داد و همهٔ پرده‌های دلم را فراگرفت.

کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟
دوباره سئوال اوّلی را تکرار کرد و امّا
نیلوفر رویید،
ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید.

تخم نیلوفری که به سرزمین خواب شاعر افتاده بود سبز می‌شود و به مرحلهٔ شکوفایی می‌رسد. به نهایت رشد و تکامل خویش قدم می‌گذارد و با سبزشدنش به دل شاعر آرامش و حیات می‌بخشد درحالیکه او هنوز در خواب است.

من به رؤیا بودم،
سیلاب بیداری رسید.

حال که ساقهٔ نیلوفر از عمق شفاف خواب سرکشیده است، یکبار، هجوم حکمت و عرفان و آگاهی همهٔ غفلتهای شاعر را محو می‌کند. و بدین ترتیب به بیداری می‌رسد و مگر «عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند» می‌تواند که بیدار نشود.

سیلاب بیداری: اضافهٔ تشبیهی، وجه شبه شویندگی و زدایندگی است.

چشمانم را در ویرانهٔ خوابم گشودم:
نیلوفر به همهٔ زندگی‌ام پیچیده بود.

چشمانش را از خواب پرماجرایش می‌گشاید درحالی که خود را سرشار از دریافتهای ناب و بی‌شائبهٔ خدایی می‌بیند، احساس می‌کند اشراق و معرفت در جانش متجلی شده است و نیلوفر شش جهت وجودش را فراگرفته است. این خاصیت تخم معرفت است که در هر زمین مساعدی که بیفتد نشو و نما می‌کند و شاخ و برگ می‌گستراند.

در رگ‌هایش، من بودم که می‌دویدم
هستی‌اش در من ریشه داشت،
همهٔ من بود.

می‌بیند پیوندی ناگسستنی با او یافته و هر لحظه‌ای که می‌گذرد بیش از پیش به او نزدیکتر می‌شود. احساس می‌کند با او یکی شده است و بالاخره او را با همهٔ هستی‌اش، با پوست و خونش عجین شده می‌یابد:

عشق آمد و شد چو خونم اندر رگ و پوست
تا کرد مرا تهی و پر کرد زدوست
اجزای وجودم همگی دوست گرفت
نامی است زمن برمن و باقی همه اوست

کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

در اینجا این سئوال پیش می‌آید که شاعر چرا این بیت را سه بار در شعر تکرار کرده است؟ به نظر می‌رسد که می‌خواهد بگوید این نیلوفری که به خواب او آمده است از نوع نیلوفرهای طبیعی و معمولی نیست. این باد بی‌پروایی که تخم نیلوفر را آورده در درون او انقلابی عمیق و عظیم برپا کرده است. بنابراین باید این پرسش ترجیع‌وار تکرار شود. دیگر اینکه این تکرار نشانگر حیرت شاعر است البته حیرت در معنای عرفانی و اصطلاحی آن. می‌دانیم که «حیرت» حالتی است که از معرفت یافتن سالك به عظمت حق تعالی به وی دست می‌دهد. بنابراین، حیرت حاصل معرفت و شناخت است. از «شبلی» نقل است که گفته: «المعرفة دام الحیرة» یعنی معرفت دوام حیرت است.[8]

مقایسه‌ای میان شعر «نیلوفر» و «تا انتها حضور»

آخرین شعر کتاب «ما هیچ ما نگاه» شعری است با عنوان «تا انتها حضور» که از نظر مضمون شبیه شعر نیلوفر است. این دو شعر شباهتها و نزدیکی‌های بسیار چشمگیری با هم دارند چه از لحاظ ساختار ذهنی و چه از نظر ساختار زبانی. ابتدا شعر «تا انتها حضور» را از

نظر می‌گذرانیم و پس از آن در کمال اختصار به مقایسهٔ آن با شعر «نیلوفر» می‌پردازیم:

تا انتهای حضور

امشب
در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد.
باد چیزی خواهد گفت.
سیب خواهد افتاد،
روی اوصاف زمین خواهد غلتید
تا حضور وطن غایب شب خواهد رفت.
سقف یك وهم فرو خواهد ریخت.
چشم
هوش محزون نباتی را خواهد دید.
پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید
راز، سرخواهد رفت.
ریشهٔ زهد زمان خواهد پوسید
سرراه ظلمات
لبهٔ صحبت آب
برق خواهد زد،
باطن آینه خواهد فهمید.
امشب
ساقهٔ معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد،
بهت پرپر خواهد شد.
ته شب، یك حشره
قسمت خرم تنهایی را
تجربه خواهد کرد.
داخل واژهٔ صبح
صبح خواهد شد.

برای درك شباهتهای میان این دو شعر، ابتدا بهتر است که لغات و ترکیبات مشترك یا نزدیك به هم این دو شعر را با هم مقایسه کرد. در شعر نیلوفر کلمات و ترکیبات زیر به چشم می‌خورند:

خواب، نیلوفر، باد بی‌پروا، سرزمین خواب، آینه، صدای شکفتن، فرو ریختن بام ایوان، ساقهٔ نیلوفر، پیچیدن نیلوفر برگرد ستونها، ته خواب شفاف، سیلاب بیداری، رگهای نیلوفر، ریشهٔ نیلوفر و... و حال به واژگان و ترکیبات برجستهٔ شعر «تا انتها حضور» توجه کنیم:

امشب، خواب عجیب، باد، سیب، روی اوصاف زمین، فرو ریختن سقف یك وهم، پیچیدن پیچکی دور تماشای خدا، سررفتن راز، ریشهٔ زهد، باطن آینه، ساقهٔ معنی، وزش دوست، پرپر شدن بهت، ته شب، صبح و...

در شعر اخیر سخن از بادی است که چیزی خواهد گفت و سیبی که روی اوصاف زمین خواهد غلتید. براساس اساطیر و معتقدات مذهبی اروپایی و مسیحی میوهٔ ممنوعه‌ای که خداوند حضرت آدم و حوا را از خوردن و نزدیك شدن به آن منع کرده بود سیب بود و سبب هبوط ایشان به زمین نیز خوردن از آن میوه بوده است. طبق نظر مفسرین غربی، سیب رمز معرفت، بینایی و آگاهی است.

با توجه به سخن فوق، احتمالاً سیب و ساقهٔ معنی که در شعر «تا انتها حضور» هست، همان است که در شعر «نیلوفر» از آن با عنوان تخم نیلوفر و ساقهٔ نیلوفر یاد شده است.

در شعر «نیلوفر» شرح مصراع «بام ایوان فرو می‌ریزد» از نظر گرامیتان گذشت. در اینجا نیز همان مطلب را چنین بیان کرده است: «سقف یك وهم فرو خواهد ریخت» و این فرو ریختن سقف یك وهم، بعد از افتادن و غلتیدن «سیب» است. و آنگاه چشم آنقدر قدرت دید و بینایی خواهد یافت که حتی

«هوش محزون نباتی» را خواهد دید
پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید
راز، سرخواهد رفت.

این بیت یادآور حدیث قدسی زیر است یعنی با اندکی دقّت مضمون فوق را در این حدیث نیز درمی‌یابیم: کُنتُ کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف، فخلقت الخلق لکی اعرف (من گنجی پنهان بودم و دوست داشتم که شناخته شوم، پس انسان را آفریدم تا شناخته شوم.) با توجه به حدیث فوق، ظاهراً شاعر می‌گوید: امشب با عنایت خداوند و با دست یافتن به میوهٔ معرفت، به شکوه و عظمت پروردگار پی خواهم برد و او را که مانند رازی سربه مهر است خواهم شناخت.

سر راه ظلمات
لبهٔ صحبت آب
برق خواهد زد،
باطن آینه خواهد فهمید.

می‌بینیم که در اینجا نیز سخن از برطرف شدن حجابهاست. می‌گوید: براثر بینایی و آگاهی، تاریکیها و مبهمات، زایل خواهند شد و آب که رمز روشنایی و دانش است همه جا را فتح خواهد کرد.

صحبت آب: همان است که در چند جای دیگر از آن با «لحن آب» و «لهجهٔ آب» یاد می‌کند که در همهٔ اینها، منظور طراوت، تازگی و دانش است.

امشب
ساقهٔ معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد،
بهت پرپر خواهد شد.

می‌گوید امشب نسیم جانبخش دوست خواهد وزید و با تکان دادن ساقهٔ معنی، وجودم را از یقین و دریافتهای ناب سرشار خواهد ساخت و بدین ترتیب از سرگردانی و بهت رها خواهم شد.

نکتهٔ جالب دیگر این که این شعر زیبا با واژهٔ شب آغاز می‌شود و با صبح پایان می‌پذیرد و این خود جای تأمّل دارد.

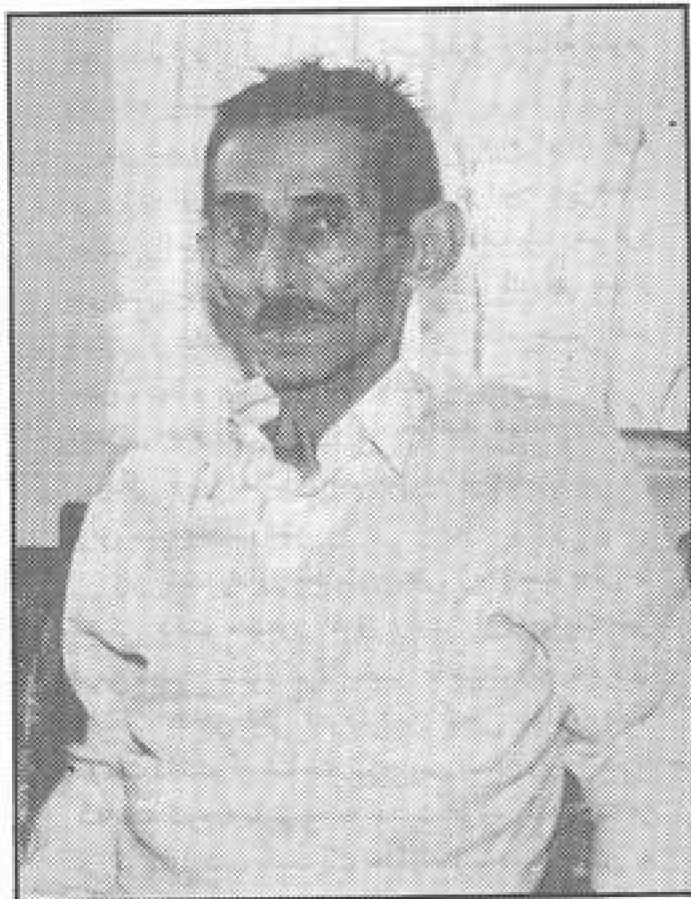
شباهت و قرابتی که میان این دو شعر که اوّلی در سال ۱۳۳۲ و دوّمی در سال ۱۳۵۶ منتشر شده است وجود دارد، این نکته را در بردارد که دستگاه فکری سهراب سپهری از انسجام خاصّی برخوردار بوده و او طرز نگرش و جهان‌بینی ویژه‌ای داشته است و این فکر ثابت در بیشتر اشعار او حفظ شده است. البته این بدان معنا نیست که در طول زندگی شاعر هیچ تحولی در جهان بینی وی ایجاد نشده بلکه باید گفت سپهری در هر مرحله‌ای از زندگی‌اش با دیدگاهها و نگرشهای تازه‌ای آشنا شده و دید و جهان بینی‌اش گسترش یافته است. ولی این وسعت دید و نگاه تازه‌اش از نظم و نظام خاصّی تبعیّت می‌کرده و به عبارتی بهتر در خط سیر مشخصی حرکت می‌کرد. و از آن منحرف نمی‌شده است و به سخنی دیگر در یك تکامل دائمی بوده است.

ما این انسجام فکری و بازگفتن یك حرف اصلی را درمیان برخی از شعرا و بزرگان عرفان و ادب کلاسیك فارسی نیز می‌بینیم که به عنوان مثال می‌توان از «مولانا» نام برد، به نحوی که بنا به عقیدهٔ بعضی از صاحب‌نظران، شش دفتر مثنوی معنوی در تبیین و تشریح هژده بیت اوّل مثنوی سروده شده است. سهراب سپهری از جملهٔ شعرای بزرگ معاصر است که با پیشینهٔ ادب فارسی و فرهنگ ملّی و اسلامی و مشرب فکری و دیدگاههای عرفا و حکمای سترگ شرقی و ایرانی و اسلامی آشنایی داشته و این موضوع درمیان آثار وی به خوبی قابل درك و فهم است. البته او با زبان و قالبی بدیع و بیانی ملیح و متناسب با زمان به «شکار لحظه‌ها»ی ناب عرفانی در شعر می‌پردازد.

والسلام

یادداشتها:

۱ ـ شرح مثنوی شریف، بدیع‌الزمان فروزانفر، ص ۱۷۹.
۲ ـ نقد شعر سهراب سپهری، سیروس شمیسا، چاپ اوّل، انتشارات مروارید، ص ۱۱۷.
۳ ـ خوانندگان گرامی برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه می‌توانند به کتاب ارزشمند «رمز و داستانهای رمزی» تألیف آقای دکتر تقی‌پور نامداریان مراجعه فرمایند.
۴ ـ شرح مثنوی شریف، ص ۱۷۹.
۵ ـ نقد شعر سهراب سپهری، ص ۱۴۴.
۶ ـ برای توضیح بیشتر رك: حافظ نامه ـ بهاءالدین خرمشاهی، جلد دوّم، شرح غزل شماره ۱۱۸، ص ۷۴۴.
۷ ـ عبارت عربی آن چنین است: مثل المؤمن کمثل المزمار لا یحسن صوته الاّ بخلاً بطنه.
۸ ـ ممکن است خواننده سئوال کند که آیا این خواب، رؤیای صادقه است یا از خوابهای پریشان و بی‌سروته؟ دربارهٔ خوابهای صادقه گفته شده است که: خوابی است که به تأویل و تفسیر حاجت نیفتد و همچنانکه در رؤیا مشاهده شده در عالم بیداری نیز بعینه ظاهر شود. و ما در این شعر دیدیم که شاعر آنچه را که در خواب دیده بود، در عالم بیداری نیز عیناً مشاهده کرد و همچنان یافت که دیده بود. (برای توضیح بیشتر رجوع کنید به کیمیای سعادت، مرصادالعباد و شرح مثنوی شریف.)



به یاد استاد حسن کامکار

● محمود میرزاده

نوار «بهاران آبیدر» که در آمد، در هوای شنیدن صدای پرشور و شرار «سید علی اصغر کردستانی» خوانندهٔ بلند آوازه کرد، به دیدار شادروان استاد حسن کامکار رفتم.

نام «سیّد» را نخستین بار از زبان استاد کریم صالح عظیمی شنیدم و او که سالها است با انضباطی نمونه، به پژوهش در آواز سنتی و شیوه‌ها و اسلوبهای آن مشغول است، چنان به ارادت از سیّد علی اصغر سخن می‌گفت و چندان به دقایق آواز و ظرایف اسلوب او استناد می‌کرد که به تعبیر «شیخ ابوالحسن خرقانی» گفتی که از دهان گوهر فشان او «آوایی از بهشت» شنیده است!

پیش از آن دیدار، یکی دوبار به ضرورت، تلفنی با او سخن گفته بودم. صمیمانه سخن می‌گفت؛ بی ریا و صادق بود و آنك می‌دیدم که چشمانی ژرف دارد؛ از آن دست که گویی در گذر عمر، همواره غمی را نگاهبان بوده است. وقتی به حرف درآمد، دریافتم که دل و جان در کار عشقی گرم دارد و دانستم که آن غم مهربان در نگاه، ریشه در زوایای این عشق دارد و در واقع، آن آتش را این دود، دلالت است!

درخواستم را با او در میان نهادم. قسمتهایی از آواز سید علی اصغر را می‌خواستم و او بی کمترین درنگی مشفقانه، به درخواستم پاسخ گفت.

آن نوار را بارها و بارها شنیدم و سرانجام آن را به رسم یادگار به استاد صالح عظیمی تقدیم کردم. به پاس آوازی که او در مایهٔ کرد بیات به شیوه سید خوانده بود. و در آن، جذبه‌هایی نهان بود که به گفت در نیاید.

کامکار از آن دست هنرمندانی بود که می‌توانست گواهی دهندهٔ حضور واقعیت هنر و نامیرایی حقیقت آن باشد؛ جان و هستی خود را بی حاصل نمی‌دانست و برای خود رسالتی قائل بود. بار امانتی را بر دوش خسته می‌کشید. هدفی را می‌جست و سراز پا نشناس، در پی آن روان بود. به تمام معنا اهل این وادی بود. هم از آن رو که زندگی در نظر او جز در کار موسیقی معنا نمی‌یافت. از کودکی به موسیقی دل سپرده بود و جان و جوانی خود را در کار این هنر کرده بود و در این راه بسا محنتها برده و رنجها کشیده بود. شور و شوریدگیش ر. بسا کسان نمی‌پسندیدند. عمری را برای تعالی موسیقی در کردستان به سر برده بود و صمیمانه در این راه دل سوزانیده بود.

از بین بزرگان هنر موسیقی کردستان، بیش از همه به سیّد علی اصغر حرمت می‌نهاد و برای او ارزشی همپای طاهرزاده و اقبال قائل بود. وقتی به آوای سید گوش می‌سپرد، گویی به فراخنای سفری در اعماق یادها می‌رفت. هر دو از دل همین خاك خرم برخاسته بودند و دل و جانشان ریشه در این دیار آشنا داشت. آن یك چاووشی خوان قوافل حسرت و این یك، پاسدار ارزشهای هنری دیار خود... کامکار چنان از سید علی‌اصغر سخن می‌گفت که گویی در آوای او، پژواك صدای خود را می‌شنید.

دریغا اکنون هر دو آنان به سرزمین ابدیّت کوچیده‌اند؛ و در سایه سار خوابی ابدی آرمیده‌اند. هر دو آنها راوی اصیلترین ترانه‌های بومی دیار خود بودند؛ با ترانه‌هایی برای خفتن و بیدار ماندن!

در آخرین دیدار، آنگاه که از بزرگان موسیقی سخن می‌گفت و به ویژگیهای سبك و سیاق سید علی اصغر، طاهرزاده، قمرالملوك وزیری، صبا و درویش‌خان اشارت می‌کرد، بلافاصله و بی‌درنگ از محمدرضا لطفی یاد کرد و به تکرار، او را شاخصترین چهرهٔ موسیقی معاصر ایران خواند. شگفتا که در یاد کردن از لطفی و قابلیتهای او در کار موسیقی، رد پای هیچ شکوه و گلایه‌ای دیده نمی‌شد!

در آخرین روزها، چه آرامشی داشت! چشم و دل سیر از این جهان خراب، در تدارك و تلاطم سفر بی‌بازگشت خود بود. چه تفاوت غریبی! (یادم آمد که بر بالین بیماری دیگر که عمر خود را وقف گرد کردن مال کرده بود، حاضر بودم. چشم از پیرامون خود برنمی‌داشت و گویی به التماس از همگان می‌خواست تا کاری کنند تا او دمی دیگر، روزگاری دیگر با اندوخته‌های بی‌حاصل خویش دلخوش باشد...

کامکار، امّا غرقه در امواج درون خود بود. خیره در خاطرات آن همه سال که دل در گرو عشق به موسیقی داشته بود؛ گویی با هزار زبان پنهان و آشکار می‌گفت که از دار و ندار و هست و نیست این جهان، دیگر به هیچ چیز نیاز ندارد).

وقتی به عنوان نخستین سئوال از خاطرات تلخ و شیرینش پرسیدم؛ بی‌درنگ پاسخ داد:

از خاطرات گذشته، آنچه به کار امروز درنیاید چه حاصل؟

و چاشنی این واژگان را لبخندی کرد شیرین و تلخ؛ لبخندی از آن دست که از روزگاران دور، همواره دوست می‌داشته‌ام. لبخندی به نجابت خاك و صفای آب. لبخندی به اصالت بومیان سنندجی که در یکرنگی نمونه‌اند.

□□□

● من در سنندج به دنیا آمدم. کردستان محیط خاصی است. طبیعت کردستان با موسیقی آمیخته است. بی‌اغراق در همه جا نشانی از موسیقی هست. در خانقاه و در باورهای مذهبی، و در طبیعت بکر و ذهن بی‌آلایش مردم که همه رؤیاها و حسرتهایشان را در موسیقی جلوه‌گر می‌بینند. این روزها رسم شده که می‌گویند من از کودکی عاشق موسیقی بودم. راستش



من دلبستهٔ موسیقی بودم، درست مثل خیلی های دیگر، اما من به این احساس وفادار هم ماندم. شاید چون نیازش را بیشتر احساس می کردم. موسیقی با هر شکل و قالبی مرا به خود جلب می کرد. صدای دف، صدای تنبور، صدای ساز و دهل مرا به شکل عجیبی مجذوب خود می کرد. ساعتها می ایستادم و به آوای دراویش گوش می‌دادم. سراپا گوش می‌شدم. البته در آن موقع، موسیقی به شکل امروز جز در نزد خواص، مورد احترام نبود و طبیعی است که اهل موسیقی هم حرمت چندانی نداشتند. مطرب بودن مترادف انجام دادن کاری پست و نکوهیده بود. و مثل یك داغ ننگ جلوه می کرد. به همین خاطر علاقهٔ من به موسیقی با رضایت و موافقت پدرم روبه‌رو نشد. پدرم سخت مخالف پرداختن من به آموختن موسیقی بود. اجازه نمی‌داد ساز بزنم. اما مادرم مدافع من بود. مرا تشویق می کرد. شاید آنچه مرا شیفتهٔ موسیقی کرده بود، در دل او هم شوری درافکنده بود. سرانجام اختلاف پدر و مادرم بالا گرفت و کار به جدایی آنها انجامید. بدین ترتیب من راه موسیقی را پیش گرفتم.

● از ۱۲ سالگی به عشق آموختن موسیقی وارد موزیك نظام شدم و با علاقهٔ عجیبی که داشتم، پس از چند سال، تمام سازهای بادی و کوبی ارکستر نظام را یاد گرفتم و خلاصه سالها به عنوان رئیس موزیك نظام در آذربایجان و کردستان خدمت کردم. از آنجا که علاقه من بیشتر به موسیقی اصیل ایرانی و فولکلور بود، به طور جدی به فراگیری ویلن پرداختم. چون من این ساز را یکی از کاملترین سازها می‌دانم. با چند سال تمرین، و کوشش و تلاشی بی‌وقفه در این ساز مهارت پیدا کردم. طبیعی است که در تمام این مدت در فکر آموزش و ترویج موسیقی به شکل اصولی و صحیح آن بودم. ثمرهٔ این علاقه و دلبستگی به موسیقی، در نوعی انضباط آموزشی و اعتقاد قلبی به آموختن هنر موسیقی به فرزندانم و مردمی که آن همه به موسیقی علاقه داشتند، متبلور شد. من با اعتقاد تمام به آموزش فرزندانم پرداختم و کوشش کردم که آنها را با انضباطی نمونه بار بیاورم. به گمانم در مورد آموزش آنها سختگیری کرده ام، اما خوشحالم که کوششهایم هدر نرفته است و همه آنها به عرصهٔ موسیقی وارد شده‌اند. در سنندج به تدریج، اوضاع و احوال مساعدتر شد و مردم به آموزش و فراگیری موسیقی رو آوردند.

● از همان آغاز که کار موسیقی را دنبال کردم، به این هدف می‌اندیشیدم که شرایط و زمینهٔ مساعدی برای آموزش صحیح موسیقی در کردستان و بویژه در سنندج (زادگاهم) فراهم کنم و سرانجام این آرزو به حقیقت پیوست و توانستم براساس طرح معینی، هنرستانی در سنندج دایر کنم. در ابتدا کار آموزش را با ۱۰ شاگرد شروع کردم و به تدریج وضع بهتر شد تا جایی که هنرستان شکل گرفت و تا دورهٔ دیپلم موسیقی تکامل پیدا کرد. در حال حاضر می بینید که بسیاری از موزیسین‌ها و نوازندگان و آهنگسازان خوب ما از خطهٔ کردستان برخاسته‌اند. افتخار می کنم که اکثر آنها از شاگردان من (در هنرستان موسیقی سنندج) هستند...

ooo

شنیده بودم که سخت بیمار است و می‌دانستم که رنج جانکاه، مجال گفت و شنود را تنگ می کند. با علی‌زاده محمد تماس گرفتم و او که تحقیق جامعی را دربارهٔ ویژگیهای خانواده کامکار به پایان رسانده بود و با تك‌تك افراد این خانواده آشنایی داشت، زمینه را برای این دیدار فراهم کرد. با «هوشنگ» تماس گرفتم. می‌دانستم که در میان برادران کامکار، او موقعیت ویژه‌ای دارد و چنین می نمود که بیش از دیگران، غمخوار خانواده است. هم او بود که ترتیب این دیدار را داد.

در موعد مقرّر، با علی‌زاده محمد به سوی منزل استاد روانه می شویم. «اگر به دیدار عاشقی دلسوخته می‌روید، دلهایتان را همراه بیاورید» پرسه زنان به خانه استاد می‌رسیم. خانه به تعبیر هایدگر «به زمین و آسمان، لاهوتیان و ناسوتیان وحدت می بخشد. خانه جایی است که ارکان هستی به هم گرد می‌آیند و به بودن انسان فانی، شأن و اعتبار می‌بخشد.» و باز به تعبیر او «آنچه خانه را خانه می کند، ویژگی بنیادین کدخدایی انسان، تأمین و امان، پناه و پاسداری است.»

ویژگی استاد حسن کامکار، در پاس داشتن از حریم ارزشهای خانوادگی است و فرزندان او خانهٔ پدر را همچون مأمن تجربه می کنند و در آن یاد و یادگارهای پدر را پاس می‌دارند. کامکار، فضای خانهٔ خود را نه تنها به مأمن و پناه بدل کرد، بلکه در آنجا کانونی گرم برای آموزش فرزندان خود بنیان نهاد. هنوز نیز خانهٔ پدر کانونی است که آنها را به خود باز می گرداند و به جمع پراکندهٔ آنان وحدت می بخشد.

هایدگر نشان می‌دهد که انسان سازنده است. برای آنکه «کدخدایی» منش انسان است. آشیان ساختن، تأمین جوهر انسانی است. مرغك عشق، خانه خواه و خانه ساز است. در گیرودار توفانی فراگیر که از هر سو خس و خاشاك برمی آشوبد و بسا خانه و کاشانه را از بیخ و بن برمی کند، کامکار کوشید دست‌کم خانه خود را به درستی بنا کند. در دوران گسیختگی‌ها و بی‌تناسبی‌ها، او با ادراك صحیح مناسبات، اراده و عمل، با انضباطی نمونه، خانهٔ خود را همچون آموزشگاهی تدارك دید و در آنجا تربیت و هدایت فرزندان خود را برعهده گرفت. امتیاز کامکار، افزون بر شور و شوق و ارادهٔ خلل ناپذیر او، ناشی از قوهٔ تشخیص و درك درست او بود. هر کس برای نخستین بار با افراد این خانواده روبه‌رو می شود، با شگفتی درمی یابد که همهٔ اعضای خانواده شاگردان مکتب پدرند. یادگار عشق پرشور پدر به موسیقی و شاید بیش از آن، حاصل توجّه و مراقبت کم نظیر پدر...

آخر چه عاملی در کار است که همهٔ فرزندان یك خانواده به موسیقی رومی آورند و در این عرصه، حتی صاحب سبك و شیوه ای خاص می شوند. به علی‌زاده محمد نگاه می کنم. به پژوهشگر کنجکاوی که مدتها پیش به مطالعهٔ بالینی خانواده کامکار پرداخته و براساس روشهای علمی، علل رویکرد جمعی اعضای این خانواده را به موسیقی مورد بررسی قرار داده و تأثیر ژن و محیط اجتماعی و تربیتی را در گرایش جمعی این خانواده به موسیقی باز نگریسته است.

حضور «زاده محمد» و نکات دقیق و قابل تأمل او به راستی مغتنم بود. او با تك‌تك کامکارها آشنا بود. بنابراین در جمع اعضای خانواده‌ای که معمولاً کم‌حرف و گزیده گو هستند، همراهی و یاری او بسیار ارزشمند بود.

در خانه‌ای کوچك، اعضای خانوادهٔ کامکار بر بالین پدر حلقه زده اند. نزدیکتر می‌رویم: بیماری کار خود را کرده است. موسیقیدان پیر، خسته و رنجور در بستر آرمیده است. با این همه کوچکترین نشانی از بیقراری و اعتراض در نگاهش دیده نمی شود. چشم می‌گشاید و با ملایمت چشم می گرداند و از اینکه نمی‌تواند بر بالش خود تکیه دهد عذر می خواهد.

از آن همه شور و تکاپو جز سایه‌ای بیرنگ بر نگاه آرام و عمیقش باقی نمانده است. می‌داند که دیری نمی‌پاید و همین معنا را در کلامی نزدیك به نشان،



بی‌هیچ اعتراضی بر زبان می‌آورد. آرام و بردبار گویی به واقعیت سنگین و سهمگین مرگ تن سپرده است. تسلیم شده است. چهرهٔ تکیده و استخوانی‌اش، راز و رمزی در خود نهفته دارد. آرام کنارش می‌نشینیم. دستانش را در دست می‌گیریم. نه، دیگر این دستها، آن دستهای چابک بر پرده‌های ساز نیست. به ساقه‌ای ترد و شکننده می‌ماند.

علی آهسته در گوشش نجوا می‌کند: آقای کامکار! طرح لبخندی روی لبانش نقش می‌بندد. امّا گویی دیگر آن لبها تاب لبخند نیز ندارند. به نشانهٔ سپاس دستش را روی چشمهایش می‌گذارد.

در تدارک سفری بی‌بازگشت در خود می‌کاوید. چشم از کار جهان فرو بسته بود و گویی در جهانی دیگر سیر می‌کرد. صدایی او را به خود می‌خواند. از آن دست صداها که سهراب سپهری از آن یاد می‌کند. شاید در هوای بازگشت به شهر و دیار خود، دل به کوهپایه‌های کردستان سپرده بود. علی‌زاده محمد چشم از او بر نمی‌داشت.

خیره در او می‌کاوید. به من گفت: بپرس! و من درماندم که چه می‌توان پرسید. آخر او به کسی می‌مانست که همه حرفهای خود را زده باشد.

○○○

با همسر و فرزندان شادروان **استاد حسن کامکار**، به گفت و گو نشستیم و آنان به اختصار، در میزگردی خانوادگی، از همسر، معلّم و پدر خود سخن گفتند. در این میزگرد، جای هوشنگ، ارسلان، ارژنگ و ـ شاید ـ امید لطفی خالی بود.

همسر شادروان حسن کامکار:

همه زندگی من با کامکار، سرشار از خاطره است. ۱۵ سالم بود که با او آشنا شدم. یعنی یك روز شنیدم که همراه با مادر و خواهرش به خواستگاری من می‌آیند. ایشان در همسایگی ما زندگی می‌کردند و من گهگاه صدای سازش را می‌شنیدم و شیفته صدای ساز او بودم. قلباً برای او و هنرش ارزش قائل بودم. به همین خاطر، وقتی به خواستگاری من آمد، علی‌رغم مخالفتهای خانوادگی، لحظه‌ای تردید نکردم. تمام دوران زندگی مشترك من و او با همه دشواری‌هایش، شیرین و خاطره‌انگیز بود. البته این دلیل آن نمی‌شد که اینجا و آنجا با نیش و کنایه‌های بعضی زنان فامیل و آشنا رو به رو نشوم. بارها می‌شنیدم که کسانی زیر لب می‌گفتند: شوهرش لوطی است! و من با همهٔ تلخی، دندان روی جگر می‌گذاشتم. زیرا می‌دانستم که درك هنر موسیقی برای خیلی‌ها، دشوار است. وقتی اعتقاد راسخ کامکار را به کارش می‌دیدم؛ وقتی شاهد زحمات و تلاشهای بی‌وقفهٔ او در رادیو و هنرستان بودم، در این باور راسخ‌تر می‌شدم. که زندگی با یك هنرمند ـ آن هم در آن شهرستان کوچك و محروم ـ تا چه حد مستلزم صبر و بردباری است.

در اوائل زندگی مشترکمان، کامکار کوشید به من ویلن درس بدهد؛ تا حدّی هم پیشرفت کرده بودم. امّا وقتی واکنش منفی مادر شوهر و بستگان او را دیدم، به این نتیجه رسیدم که ادامه ندهم و در عوض بچّه‌ها را تشویق کنم تا راه پدر را ادامه دهند.

علاقهٔ من به موسیقی، و درك ظرافتهای روحی کامکار و عشق عمیق او به موسیقی باعث شد که همواره پا به پای او در راه تشویق و هدایت فرزندانم به کار موسیقی کوشا باشم. گمان نمی‌کنم در طول سالها زندگی مشترك، حتی یك بار، موسیقی را به عنوان مانعی در راه تفاهم و همدلی خود با همسرم در نظر آورم. این تقدیر شیرین و گوارا را هم برای او و هم برای خودم پذیرفته بودم. او پیش از من به موسیقی دلبسته بود و من این را می‌دانستم. امّا به جای آنکه موسیقی را رقیب خود به شمار آورم، خود نیز به آن دل بستم و کوشیدم شرایط زیستن با یك هنرمند را درك کنم و خوشحالم که در طول سالها زندگی مشترك، همواره همدم و همراه صادقی برای او بودم.

قشنگ کامکار

چشمگیرترین ویژگی شخصیت پدر، اعتقاد عمیق او به نظم بود. در این مورد، جدّی و سخت‌گیر بود. امّا در نظر او نظم صرفاً به خاطر نظم مطرح نبود؛ بلکه به عنوان روشی برای رسیدن به هدف بود. در واقع اعتقاد و عشق و پایداری او در این زمینه، سبب شد که همهٔ ما کار موسیقی را جدّی بگیریم. برای پدرم، موسیقی جدّی‌تر از آن بود که با آن تفنن کند. به همین خاطر، رویهٔ او در ما نیز مؤثر افتاد و می‌بینید که به طور تمام وقت و حرفه‌ای کار موسیقی را دنبال کرده‌ایم. شیوه آموزش پدرم، با شیوه‌های مرسوم متفاوت بود. بیشتر تأکید داشت حسّ موسیقی را با کلیت آن به شاگرد خود انتقال دهد. برای آموزش موسیقی دو وجه قائل بود. وجه فیزیکی، و وجه عاطفی و معنوی. منظورم این است که دربند قالب و چارچوب بسته نمی‌ماند. می‌خواست روح اثر و حال و هوای مترتب بر آن را نیز به شاگرد تفهیم کند و این خصوصیت او ناشی از درك عمیق او و نسبت به موسیقی بود. در هنگام آموزش با تمام وجودش، با همهٔ حضور قلب و تمرکز حاضر می‌شد و در این حال، انگار در کار خود حل می‌شد. یادم می‌آید در آغاز، پدرم نواختن ویلن را به من آموخت. ۵ سال تمام هر روز سرساعت معینی، با روحیه‌ای خستگی ناپذیر به من درس می‌داد و از آموختن و باز آموختن مطالب خسته نمی‌شد. معلم سرسخت و سختگیری بود. کوچکترین اشکال مرا در گرفتن ساز و انگشت گذاری و آرشه کشی با دقّت تذکّر می‌داد. حالا که فکر می‌کنم، می‌بینم او با همهٔ وجودش تأکید داشت که حسّ موسیقایی و در واقع جوهر درونی موسیقی ایرانی را به ما بیاموزد. معتقد بود که بدون درك و فهم روح موسیقی شرق، نمی‌توان راه به جایی برد. به همین خاطر فضای خانه را زیر نفوذ معنوی موسیقی اصیل، به صورت کانونی از الحان و نغمه‌های موزون در آورده بود تا ما در میان آن رشد کنیم و مستقیم و غیر مستقیم با احساس موسیقی پرورش پیدا کنیم. در چنین فضایی بود که همه ما به نوعی با موسیقی خو گرفتیم و در واقع با موسیقی پیوند پیدا کردیم و موسیقی به صورت جزئی جدایی ناپذیر از زندگی ما درآمد. طبیعی است که گرایش برادرانم به موسیقی و بازخورد سلیقه‌ها و گرایشهای مختلف، به تقویت این احساس کمك فراوانی کرد. به طوری که اگر بخواهم اوج این تأثیرپذیری را نشان بدهم، می‌توانم به مورد «اردوان» اشاره کنم. اردوان در فضایی بار آمد که من و برادرانش همه به طور جدّی کار موسیقی را دنبال می‌کردیم. تا چشم باز کرد، موسیقی به عنوان مهمترین رکن زندگیش درآمده بود. این بود که اردوان موقعیتی استثنایی داشت. در چهار سالگی با حالتی جدی پشت ساز می‌نشست و با فیگور خاصی ساز می‌زد. مضرابها دُرست و نواخته‌ها موزون بود. همین ویژگی در پسر «پشنگ» هم دیده می‌شود. از مدرسه که برمی‌گردد، یکراست می‌رود پشت ساز و این نیاز را احساس می‌کند. فیگور و حالت جدّی او پشت ساز، تماشایی است. برای او انگار هیچ چیز جدّی‌تر از نوازندگی وجود ندارد!

مهمترین خاطره‌ای که از پدرم به یاد دارم، به

سالهای زندگی در «سنندج» بر می‌گردد. پدرم هر شب حوالی ساعت ۱۰ ساز می‌زد. ما شیفتهٔ ساز او بودیم. صدای ساز او صرفاً موسیقی نبود. بلکه مأمنی بود که ما می‌توانستیم خودمان را به آن بسپریم و به آن اعتماد کنیم. در آن فضای پاك و بی‌آلایش، آن هم در آن شهرستان کوچك و دور افتاده، همه چیز رنگ دیگری داشت. همهٔ ما دور پدر حلقه می‌زدیم و او ساز می‌زد و ما گاه به خواب می‌رفتیم و بیدار می‌شدیم. در همه حال صدای ساز او تا نیمه‌های شب ادامه داشت. گاه چشم می‌گشودم و می‌دیدم پدر در حال ساختن یك ملودی است. با آن ملودی به خواب می‌رفتم و انگار تمام شب، آن ملودی در ذهنم ادامه می‌یافت. صبح که از خواب بیدار می‌شدم، یکراست به سراغ پدر می‌رفتم و ملودی را برایش می‌خواندم. او با لبخندی آمیخته به تعجّب به من نگاه می‌کرد. آن وقت تغییراتی را که در طول شب در ملودی اوّلیه ایجاد کرده بود، برایم توضیح می‌داد و بعد نظرم را می‌پرسید و من در همان عوالم کودکی نظرم را می‌گفتم و او با مهربانی گوش می‌کرد. بعد از این که ملودی تکمیل می‌شد آن را به دست شاعر می‌سپرد تا رویش شعر بگذارد. من که با ملودی خو گرفته بودم و آن را با تخیل و رؤیاهای خود آمیخته بودم، غالبا در مقابل شعرها مقاومت می‌کردم. همیشه به نظرم می‌آمد که ملودی پدر از شعر زیباتر است. وقتی ملودی، جامهٔ شعر به تن می‌کرد، انگار جاذبه‌های خود را از دست می‌داد و من با آن احساس بیگانگی می‌کردم. بعد از انقلاب به علّت مشکلاتی که بر سر ادامهٔ کار هنرستان پیش آمد، پدرم به تهران مهاجرت کرد و در واقع به زندگی در انزوا کشیده شد. از همهٔ فعالیتها دست کشید و گوشه نشین شد. اما در نظر من، او همواره مجموعه‌ای از همهٔ آن چیزهایی بود که در طول سالها از وی دیده بودم. یك هنرمند، یك معلم دلسوز و یك پدر مهربان و مهمتر از همه یك انسان به تمام معنا.

اردشیر کامکار

شاید درست نباشد که من به عنوان، فرزند او، درباره‌اش سخن بگویم. به هیچ وجه قصد ندارم به موضوع رنگ عاطفی بدهم. پدر، بیش از هر چیز معلم و مرشد من بود و این وجه از او برای من ارزشمندتر از مقام پدری اوست. گمان می‌کنم در طول سالها، تنها مجال آن را یافته باشم که پرتوی از زیبایی و صفای روحی او را بشناسم. اما اعتراف می‌کنم، که جنبهٔ معنوی او و رابطهٔ استاد و شاگردی که به هرحال بر رابطهٔ عاطفی پدر و فرزندی سایه افکنده بود، باعث شده بود تا نتوانم پیچیدگیهای شخصیت او را درك کنم و رازهای روح حساس او را کشف کنم. او آن قدر فروتن بود که حتی برای ما ناشناخته باقی ماند. خاطرات فراوانی دارم که همه حاکی از صمیمیت و صفای درویشانهٔ اوست. پدر، آن قدر متواضع بود که گاه در مورد ارزشهای واقعی خود، افراد را به اشتباه می‌انداخت. با همهٔ ارزشهایی که داشت بیشتر دوست داشت گمنام بماند. همین روحیه به ما هم سرایت کرده. هیچ گونه خودشیفتگی و نیاز به خودنمایی در ما وجود ندارد و این به قول «زاده محمد» حتی می‌تواند به کار ما آسیب بزند.

البته به نظر من، این روحیه، جدا از جنبه‌های تربیتی و خلق و خوی محلّی، تا حدّ زیادی ناشی از دیسیپلین پدر و انتقادات بجای او بود. ما به ندرت تشویق می‌شدیم. یادم می‌آید پدرم ساز را به دستم می‌داد و می‌گفت: بزن! من مشغول نواختن ساز می‌شدم و یك وقت متوجّه می‌شدم که پدر به خواب رفته است. طبیعی است که در آن سن و سال کودکی، از میزان دقّت و توجّهم کاسته شود. شروع می‌کردم به سهل انگاری که ناگهان پدرم داد می‌زد: آهای! فلان نُت را اشتباه زدی! او اعتقادی خلل ناپذیر به کارش داشت و نمونهٔ یك معلّم دلسوز و عاشق بود. شب و روز وقتش را صرف تعلیم و آموزش شاگردان مختلف می‌کرد و توی خانه هم با تمام مسئولیتش در تربیت و تعلیم ما می‌کوشید. وقتی به روحیهٔ فوق العادهٔ او فکر می‌کنم، و خاطراتم را مرور می‌کنم، واقعاً با خودم می‌اندیشم که او یك پدر و یك مرشد و معلّم بی مانند بود و من در طول زندگی خود، هیچ کس را واجد این خصوصیات ندیده‌ام.

پشنگ کامکار

اردشیر به نکته بجایی اشاره کرد و آن فروتنی بیش از حدّ پدر بود. مشهور است که برای هنرمند، حدّی از خودنمایی و جاه‌طلبی و به تعبیری حتی خودشیفتگی لازم است. امّا در ما این ویژگی فوق‌العاده ناچیز است. و حتی می‌خواهم بگویم ما از آن سر بام افتاده‌ایم! گاهی می‌بینم دوستداران موسیقی با چه شور و وجدی با ما برخورد می‌کنند. گاه حتی کار به افراط و زیاده‌روی می‌کشد. با عبارات اغراق‌آمیز ما را تشویق می‌کنند و ما را با عناوین و عبارات مبالغه‌آمیز می‌ستایند. من در این جور مواقع، واقعاً هیچ گونه احساس خاصّی ندارم و به اصطلاح هیچ‌کدام از آن محبتها را به خودم نمی‌گیرم. البته احساسات و هیجان آنها را درك می‌کنم، اما آن را در وجود خودم راه نمی‌دهم. هنر برای ما یك شیوهٔ زندگی است. نوعی رسم و راه است. حقیقت آن است که گاه از نحوهٔ برخورد بعضی مردم حیرت می‌کنم. بیشتر دلم می‌خواهد نقاط ضعف کارم نگریسته شود. شاید اگر مردم عادت کنند با هنرمندان موسیقی به نحو دیگری برخورد کنند، و به جای تحسین و ستایش، انتظارات و توقّعات خود را از آنها مطرح کنند، سود آن برای جامعهٔ هنری ما بیشتر باشد. پدرم همیشه به شکلی جدّی کار ما را مورد انتقاد قرار می‌داد. به ندرت ما را تشویق می‌کرد. این رویهٔ او، برای ما مؤثر واقع شد. جالب اینجاست که همیشه غیر از پدر، کسان دیگری هم بودند که کار ما را مورد نقد قرار دهند. در سلسله مراتب سنی، مثلاً «هوشنگ» و حتی «اردشیر» می‌توانستند از کار من خرده بگیرند. در چنین شرایطی، واقعاً کار موسیقی جدّی‌تر از آن خواهد بود که با تعارف و تشویق به خیر و خوشی برگزار شود. تصور کنید، «اردوان» که کوچکترین عضو خانواده است، با چه برخوردهایی روبه‌رو بوده است. یك مضراب غلط او می‌توانست از هر سو مورد انتقاد قرار گیرد؛ و این البته در مجموع به سود او تمام شده است.

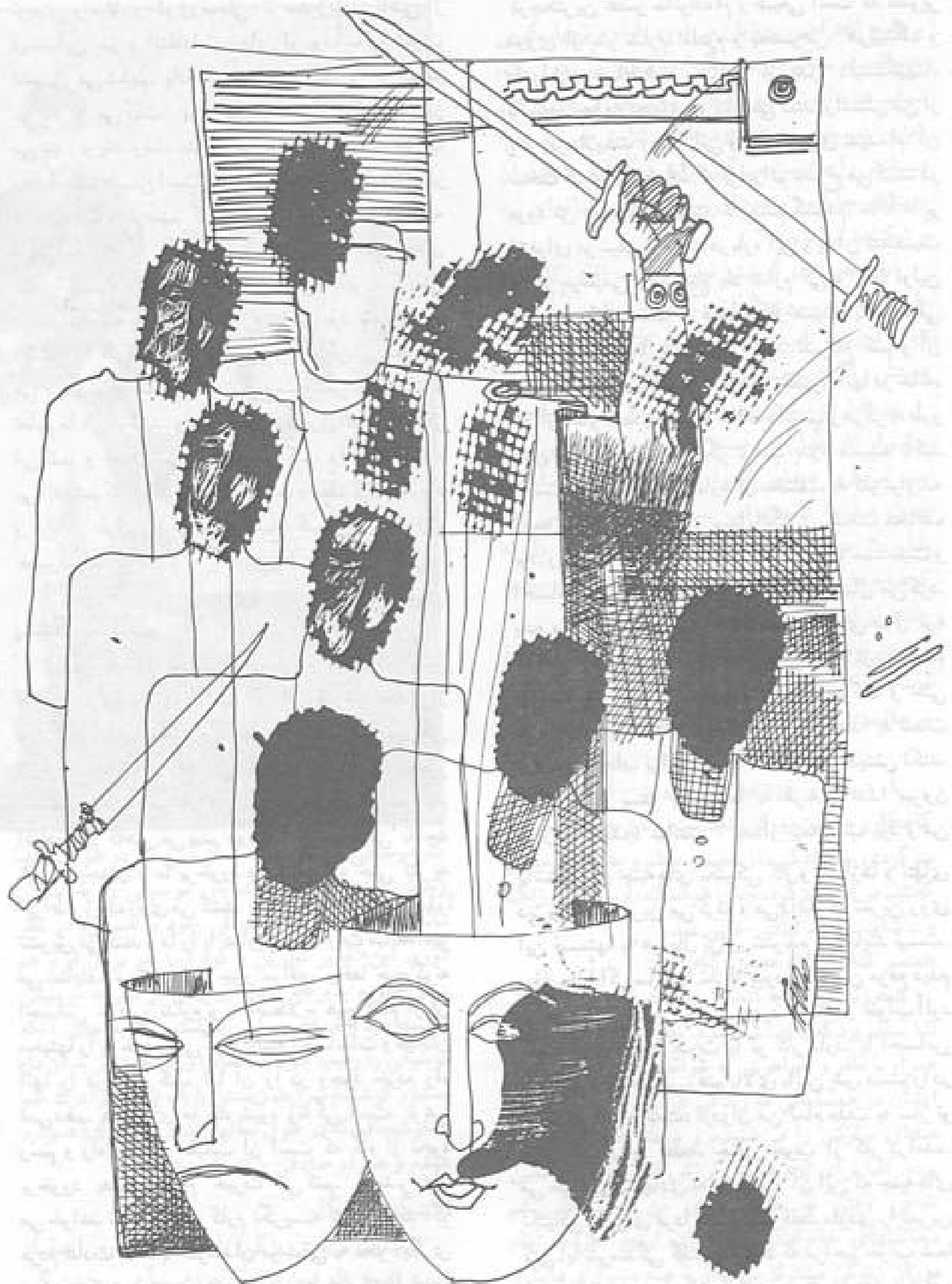
اردوان کامکار

من نمی‌خواهم صرفاً دربارهٔ دیسیپلین پدر صحبت کنم. در این مورد به تفصیل سخن گفته شد. من کوچکترین عضو خانواده‌ام و طبیعی است که تصویر دوری از پدر ندارم. مادرم و بخصوص هوشنگ و خواهرم خاطرات جالبی از پدر، دلبستگیها، دلمشغولیها و رنجهای او بیان می‌کنند. راستش من از پدر جز ملایمت و مهربانی و ادب چیزی ندیده‌ام. آن سخت گیری و انضباط که برادرانم مطرح می‌کنند، در مورد من مصداق نداشت. تا چشم گشودم، خانهٔ ما پر از نوای موسیقی و بحث دربارهٔ این و یا آن شخصیت یا اثر موسیقی بود. هیچ یاد ندارم کی و کجا اولین مضراب را به دست گرفتم. انگار همیشه با موسیقی مأنوس بودم. امّا یك چیز را باید تصریح کنم و آن اینکه با وجود گوناگونی سازها و حضور آنها در خانه، من از آغاز فقط به سنتور علاقه داشتم. و هرگز به طور تفنن سراغ سازهای دیگر نرفتم. پدرم همیشه تأکید داشت که پرداختن به سازهای مختلف، به کار نوازنده لطمه می‌زند. با تفنّن و سهل انگاری سخت مخالف بود. روی تك تك ما وقت می‌گذاشت و با حسّاسیت و احساس مسئولیت کم‌نظیری کار مرا دنبال می‌کرد. یادم می‌آید داشتم روی قطعه **«ماهی برای سال نو»** کار می‌کردم. (همان موقع که شما برای دیدار پدر آمده بودید.) پدر سخت بیمار بود و توان حرکت و حتی حرف زدن نداشت. کوچکترین سر و صدا به شدت آزارش می‌داد. برای آن که صدای ساز اذیتش نکند، در اتاق را بسته بودم. امّا به هرحال صدا بیرون می‌رفت. حدود ساعت ۲ بعداز نیمه شب بود و من داشتم روی جنبه‌های تکنیکی کار و پاساژها و نتهای دیز و نانس تمرین می‌کردم و می‌دانید که تمرین روی این قسمتها به هرحال برای شنونده خوشایند نیست. مخصوصاً اگر ساعتها تکرار شود. در همین موقع دیدم در می‌زنند. مادرم بود. با چهرهٔ خسته و خواب‌آلود گفت: اردوان! بیا پدرت با تو کار دارد. با احساس ناراحتی و شرمندگی رفتم بالای بالین پدر. دستم را در دست گرفت و گفت: اردوان من تمام مدت به ساز تو گوش می‌کردم. قطعه، خیلی خوب از کار درآمده. می‌خواهم پیشنهادی به تو بکنم و آن این که جنبه‌های تکنیکی را برای فردا بگذاری و فقط ملودی را تمرین کنی. با شرمندگی گفتم ببخشید که مزاحم خواب شما شده‌ام! پدرم در پاسخ، گفت: من که می‌دانی خواب ندارم و تازه با صدای موسیقی هم می‌توانم به خواب بروم. امّا مادرت، همهٔ روز زحمت کشیده و الان باید استراحت کند. نمی‌گویم تمرینت را قطع کن؛ بلکه می‌گویم فعلاً روی ملودی تمرین کن و سعی کن آرامتر ساز بزنی!

پدرم واقعاً برای ارزشهای خانوادگی احترام عمیقی قائل بود. رفتار او با مادرم همیشه براساس ادب و تواضع بود. به همین خاطر مادرم موسیقی را به عنوان یك عامل مزاحم و به اصطلاح رقیب خود نمی‌دانست و همین امر باعث شد که ما نه تنها با هیچ گونه مخالفتی از جانب مادر روبه‌رو نمی‌شدیم، بلکه همیشه مورد تشویق او بودیم. به عنوان یك هنر جدی موسیقی و به عنوان یك فرزند، لازم می‌دانم از نقش ارزشمند مادرم در تشویق ما به پرداختن به موسیقی قدردانی کنم. این موضوع را با همهٔ اعتقاد قلبی باور دارم که پشت سر هر هنرمند بزرگی، زنی با ارزشهای والای انسانی وجود دارد. این زن می‌تواند مادر، همسر و یا خواهر او باشد و مادرم نمونهٔ چنین همسری بود...

فلسفه وتئوری تئاترحماسی

● دکتر سید مصطفی مختاباد
عضو هیات علمی دانشکده هنر
دانشگاه تربیت مدرس



تنها زمانی که واقعیت آموزش داده شود می توان واقعیتی از نو ساخت.
«برشت»

این جمله معرف تم فلسفی آثار برشت و تئاتر حماسی اوست، برشت معتقد است که تئاتر همیشه تصویرگر واقعیت در ابعادی گوناگون است. تئاتر حماسی و متد آن در پی دست یافتن به واقعیت‌هاست. تئاتر حماسی ریشه در تئاتر سنتی و کلاسیک دارد ولی مضمون و فلسفهٔ خود را داراست. شیوهٔ تفکرات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فلسفی قرن بیستم به متفکری چون برشت اجازه و فرصتی جهت خلق این نوع تئاتر را می‌داد، به عبارتی شرایط اجتماعی روزگار این اندیشمند خود مولد پیدایش این شیوه از درام گردید.

تئاتر حماسی میراث بر ناتورالیزم قرن هیجدهم است به دلیل آنکه ناتورالیزم نوعی نگاه واقع گرایانه به جهان دارد و تجزیه و تحلیل علمی از جامعه و فرد اساس آن است. این تحول ادبی، هنری ایدهٔ انسان و جهان را وارد فضای درام کرد، به زبانی دیگر مشاهده و تجزیه و تحلیل جامعه‌ای که انسان در آن زندگی می کند اساس تفکر هنرمند ناتورالیست است این ایده ابتدا از متفکری چون لیسینگ (Lessing) و بعدها بوسیله هیوم (Hume) به شکل تفکر ادبی مطرح شد و در نهایت ایبسن (Ibsen) آنرا در تئاتر تجربه کرد. ناتورالیزم اندیشهٔ فرد در برابر گروه و یا فامیلی را مطرح کرد. (Hatlen/۱۸۶_۱۹۳)

ناتورالیزم بر برشت و پیسکاتور نیز اثر گذاشت و آنها از این ایده در شکل دهی تئاتر خود متاثر شدند. از آنجایی که ناتورالیزم تاثیر فکری بر تئاتر حماسی گذاشت با بهره گیری از آن تاثیر می توان به تعریفی هرچند مختصر از تئاتر حماسی دست یافت و آن اینکه این تئاتر جامعه را هدف قرار می‌دهد، همچنانکه تفکر ناتورالیزم نیز چنین دیدگاهی را جستجو می کند. ولی دیدگاه تئاتر حماسی جامعه فردی آزمایشگاهی ناتورالیزم نیست. تئاتر حماسی در نهایت برای بهتر ساختن جامعه جستجوگر است و تلاش می‌کند. پیدایش این تئاتر و اوج گیری آن به شرایط سیاسی، اقتصادی آلمان، وضعیت نابسامان اجتماعی بعد از جنگ جهانی اول برمی گردد که خود انگیزه‌های نگاهی دگرگونه را در تئاتر به برشت و پیسکاتور می‌دهد چون آنان می بایستی با مخاطبینی تنوع گرا در این شرایط گفتگو کنند، در همین اوان در آلمان اکسپرسیونیسم احاطه گر شد و برشت و پیسکاتور از ایده‌های این مکتب برای شکل دهی بهتر تئاتر خود استفاده کردند، علاوه بر دو تفکر یاد شده اندیشه دترمی نیسم (Determinism) نیز از نظر صحنه‌آرایی تئاتر حماسی را متاثر کرد.

«دو تئوریسین»

اروین پیسکاتور (۱۹۶۶ _ ۱۸۹۳) به عنوان اولین تئوریسین تئاتر حماسی بسیاری از تکنیکهای صحنه‌ای را وارد تئاتر حماسی کرد، این تکنیکها عبارتند از سکانس فیلم، کارتون، صحنه‌های کوچك و... غیره. این تکنیك خطی روشن بین حوادث دراماتیك و موقعیتهای واقعی زندگی در صحنه کشید. البته این تکنیك‌ها برگرفته از شیوه مایرهولد بود ولی پیسکاتور آنرا وارد ساختار تئاتر حماسی کرد و بعدها برشت بعنوان ابزار فاصله گذاری از آنها یاد کرد. (۶۰۱ _ ۶۰۰ و Brockett).

برتولت برشت (۱۹۵۶ _ ۱۸۹۱). برشت از ایدهٔ سیاسی پیسکاتور و طرحهای تکنیکی او در تئاتر خود استفاده کرد، پیسکاتور بنیانگذار تئاتر حماسی است ولی برشت تئوریسین و دراماتیست اصلی این حرکت است، او در امتداد رکود تئاتر و نیز تکامل و رشد روشنفکری تئاتر قرار دارد. شغل اول او در تئاتر کارگردانی در مونیخ بود و نهایتاً به عنوان یك دراماتولوژ روی شیوه‌های تئاترهای «دادا» و «اکسپرسیونیزم» کار کرد. نمایشنامه‌های اولیه برشت متاثر از این دو سبك است، برشت و پیسکاتور در نهایت دست به خلق تئاتر حماسی زدند، شیوه نوشتن

برشت بسیار جدی و پیچیده است در ۱۹۳۲ وی به خاطر شرایط اجتماعی آلمان و حضور نازیها کشورش را به عنوان تبعیدی تا ۱۹۴۷ ترك كرد، او در همهٔ دوره‌های زندگی فلسفهٔ اجتماعی و سیاسی خود را در کار تکرار کرد. برشت به عنوان متفکر و خالق تاتر حماسی در نوشته‌ها و اجراهایش شیوه‌ای را به جا گذاشت که خود آنرا تاتر حماسی نام نهاد.

«تاتر حماسی»

تاتر حماسی در یك آزمایشگاه براساس یك سری آزمایشات به وجود نیامد بلکه تجربه واقعی قرن بیستم است این تاتر در قرن بیستم بوجود نیامد بلکه ریشهٔ آن در تاتر یونان و نیز سایر حرکات تاتر سنتی کلاسیك قرار دارد، تاتر یونان از عواملی همچون آواز، رقص، داستان، دیالوگ، صحنه ثابت و نیز صحنه ماشینی استفاده می‌کرد، دقیقاً همین فرم در تاتر حماسی امروزه به کار گرفته می‌شود اگرچه در تاتر دراماتیك قسمت باز انتهای صحنه به کارگردان اجازه می‌دهد تا به شکلی وسیع‌تر از آن فضا و ابعاد آن استفاده کند.

جانشین انتهای صحنه یك بعدی در تاتر حماسی شده است، ولی در عوض آواز و رقص به عنوان عوامل نمایشی در پیرنگ و نیز شخصیت‌پردازی بوسیلهٔ برشت استفاده شدند با همهٔ تاکیدی که در مورد تأثرات و نیز به ارث گیری تاتر حماسی از تاتر سنتی به کار برده می‌شود این بدان منظور نیست که این تاتر یك مقدمه‌چینی جدید بر تاتر یونان و یا تاتر سنتی است بلکه این شیوه ماحصلی از کل سنت تاتری است و نه برگرفته از انواعی از تاتر، بعبارتی این تاتر در کنار همهٔ تاثیر گرفتن از شیوه‌های دیگر شخصیت و شیوه خود را داراست آنهم در دو بعد دراماتیك و اجرائی.

«فلسفه»

تاتر حماسی ریشه در ناتورالیزم دارد. فلسفه اصلی آن به طور مستقیم از منطق پوزیتیویزم (Positivism) امیل زولا و پیروان ناتورالیزم اوست. این بدان معناست که از فرمی بنام متد علمی استفاده شده است یعنی مشاهده براساس سند. ایدهٔ فلسفه علمی از اگوست کنت است و به وسیله رآلیسم رمانتیك پیگیری شد و سپس ژان ژاک روسو با ایده تعهد اجتماعی به آن شکلی متدیك داد. در این نوع درام تاکید بیشتر بر فردگرایی از دید ناتورالیستی بود ولی برشت این ایده را دور انداخت و از ایده «کوپرنیك» بنام مرکزیت جهان در خورشید استفاده کرد، که انسان مثل خورشید در مقابل کرات از مرکزیتی برخوردار است و این ایده را در تاتر خود مورد استفاده قرار داد بدین صورت که حرکت همهٔ انسانها را برای فلسفه خود منظور کرد.

تاتر حماسی روابط جامعه شناسی را مهمترین عامل برای وجود انسان درنظر می‌گیرد، برشت در تئوری خود جامعه و اخلاق آن را در اولویت قرار می‌دهد، به نظر برشت همه درامها ریشه در درام ارسطویی دارند اساس درام ارسطویی بر چهار عامل تعلیق، یگانگی، خیال‌پردازی و غلیان عواطف قرار دارد بنظر برشت ایده «کاتارسیس» به اشکال مختلف از فرم اصلی آن که از یونان بود تغییر ماهیت داده است.

این تئوری به شکلی نادرست دگرگونه شد و تغییر شکل یافت بصورتی که تنها چیزی که از آن باقیمانده همان برخورد با احساسات تماشاچی بدون ارائه منطقی نمایشی است. ارسطو تاکید بریك احساس روشن و صحیح برای کاتارسیس دارد یعنی یك تماشاچی آگاه از دید ارسطو از کاتارسیس به یك لذت معنوی می‌رسد. برشت شدیدا مخالف تئوریسینهای قرن هجده است که برخلاف ارسطو آنها درام را تنها در احساس دیده اند. به نظر برشت درام ارسطویی همانند وسیله‌ای برای بیان شخصی نمایشنامه‌نویسها درآمد، نویسندگانی که احساسات شخصی و عکس‌العملهای شخصی خود را در شرایط مختلف با دست‌آویز قرار دادن شخصیت اصلی نشان می‌دهند، نتیجه این زمینه‌چینی تماشاچی را به مدت دو ساعت از خود بی‌خود می‌کند به صورتی که او سرشار از ابهام و نیز مجموعه‌ای از احساسات مبهم رها شده و در نهایت از نظر بار روحی و معنوی چیزی جز احساس صرف برای او باقی نمی‌ماند.

جانشینی برشت برای چنین فضایی همان ساختار منطق پوزیتیویزم (Positivism) بود،

او از چندین تکنیك دراماتولوژی همانند صحنه‌آرایی، بازیگری و عوامل دیگر صحنه‌ای که از تاتر ارسطو به جا مانده است استفاده می‌کند، او رئالیسم اجتماعی را با درام ارسطویی جابجا می‌کند به خاطر اینکه این ایده فراتر از ناتورالیزم می‌رود، البته این رئالیسم اجتماعی در تاتر آن رئالیسمی نیست که در شوروی شدیداً بر روی آن تاکید شده است رئالیسم تاتر برشت تاکید بر انسانگرایی و آنهم از نوع ایدآلیسم دارد. (Eric Bentley) اریك بنتلی در بارهٔ تاتر برشت می‌گوید در سالهای اخیر یك تاتر جدید به وجود آمد تاتری که می‌خواهد تصویری حقیقی از جهان بدهد، در این نوع تاتر هنرمند دیگر قصد خلق جهان خود را ندارد، او می‌خواهد هرآنچیزی را که در جهان خارجی وجود دارد به نمایش بگذارد نه آنچیزی را که نویسنده در خود دارد، در چنین نوع تاتری هنرمند باید کلیه شیوه‌های خود را دگرگون کند تا قادر شود به چنین هدفی دست یابد. (بنتلی صفحه ۲۵۹_۱۹۶۴).

تاتر حماسی از تماشاچی خود می‌خواهد تا در مورد مشکلی که در تاتر به او ارائه شده است فکر کند این تاتر منطق و احساس را در کنار هم قرار می‌دهد ولی در نهایت تماشاچی باید آن چیزی را که از احساس انسانی برخوردار است تشخیص دهد. به همین منظور این تاتر تعلیق، یگانگی، خیال‌پردازی و غلیان عواطف را فرا نمی‌خواند، در تاتر برشت قصد بر آگاهی تماشاچی و نیز سرگرم نمودن اوست این تاتر می‌تواند با منطق پوزیتیویزم و نیز تاتر ناتورالیزم مقابله کند، تاتر برشت تاتر ناتورالیزم یا رئالیسم اجتماعی نیست این تاتر هردوی این ایده‌ها را در مسیر ایدهٔ اصلی خود استفاده می‌کند به عبارتی دیگر این تاتر از ایدهٔ خاص خود برخوردار است هردوی این ایده‌ها شباهتها و تفاوتهایی با تاتر اپیك دارند، ناتورالیزم توانایی معرفی انسان بشکل کلی را ندارد در نتیجه در گرداب فردگرایی سقوط می‌کند. اگرچه تاتر حماسی معتقد است انسان مسئول است و باید جهان را برای یك وضعیت بهتر تغییر دهد. از طرف دیگر رئالیسم اجتماعی همچنان تعلیق و خیال‌پردازی را که بخشی از تئوری ناتورالیستی است برای فلسفه و تئوری و هدف خود استفاده می‌کند ولی تاتر حماسی از آنها بهره نمی‌جوید. تاکید اصلی در تاتر حماسی آنست که جامعه باید خوبی را به عنوان قانون همیشگی اجتماعی بپذیرد یعنی در جامعه باید روابط الهی و انسانی حاکم باشد.

در نمایشنامهٔ «زن خوب سچوان»، اثر برشت، «شِن‌تِه» زن خوب می‌گوید: مرد ناخشنود، برادر تو مورد تجاوز قرار گرفته است و تو چشمانت را بسته‌ای... (بنتلی صفحه ۳۶)

در این نوع موقعیت تاتر حماسی جامعه را کشف می‌کند این نوعی طعنه و بدبینی است که طبعاً فردگرایی را نادیده می‌گیرد. فلسفهٔ تاتر حماسی فلسفه‌ای خوشبینانه است که برشت و پیسکاتور می‌خواهند با آن جهانی بهتر به وجود بیاورند به نظر آنها از طریق تاتر می‌توان به آن جهان بهتر رسید آنهم براساس حقیقت و ایده‌ها و نه برپایه فردگرایی ناتورالیستیك، غلیان احساسات و خیال‌پردازی، رئالیزم اجتماعی و یا شیوه‌های مورد توافق ارسطو.

«تئوری»

دراماتولوژی. برشت در شیوهٔ دراماتولوژی خود سبك ارسطو را دنبال نمی‌کند او می‌خواهد بین تماشاچی و بازیگر فاصله منطقی حاکم باشد، او می‌گوید یکی از عواملی که تماشاچی را در فاصله‌ای دورتر از واقعیات قرار می‌دهند و مانع آن می‌شوند تا تماشاچی از احساس یگانگی با شخصیت بازیگر بازماند همان تغییر رُل بوسیله بازیگر است که در نتیجه به تماشاچی اجازه می‌دهد در نمایش غرق نشود و انتخابگر باشد و ببیند چه چیزی اساسی است و نه مانند تاترهای قدیم با نوعی احساسات که کنترل کنندهٔ همه آگاهی و شناخت اوست او را تحت کنترل قرار دهند بازیگری تاتر حماسی در اصل نوعی تجربه است و همانند یك نقل قول در یك مقاله بازیگران پیامها را با فاصله انتقال می‌دهند، اجازه می‌دهند تا تماشاچی آنرا در ابعاد گوناگون ولی در مضمونی نو ببیند، این خود فاصله‌ای بین حرکت و نمایش ایجاد می‌کند در نتیجه تماشاچی هیچگاه در گودال احساسات نمایش غرق نمی‌شود به عبارتی تماشاچی فاصله بین خود، صحنه و حوادث را احساس می‌کند.

(برشت. رئیس نژاد ص ۱۳۶)

برشت مخالف ایدهٔ واگنر مبنی بر گودال سری (فاصله) بین تماشاچی و بازیگر است.

اگرچه فاصله در تاتر حماسی تلاشی است تا تماشاچی را در مرحله‌ای قرار دهد که به شکلی واقع‌بینانه به تجزیه و تحلیل آنچیزی که برروی صحنه می‌گذرد اقدام کند، در نمایش برشت دیالوگ، حرکت و شخصیت قراردارند ولی شیوه استفاده از آنها در مقایسه با شیوه ارسطو متفاوت است.

دیالوگ برای این استفاده می‌شود که همانند کارهای ارسطویی بیانگر روحیات قهرمانان نباشد بلکه نوعی فرضیات به تماشاچی بدهد. ارسطو شخصیتهای خود را در سه بخش آشکار می‌کرد، منطق، اخلاق و احساس. ولی برشت بیشتر روی بعد منطق تکیه می‌کند که می‌خواهد از این طریق پیام خود

را انتقال دهد، او منظورهای اصلی خود را چندین بار و بشکل مستقیم برای تماشاچی بیان می‌کند یعنی قهرمان یا راوی از نقش خود جدا می‌شود و با تماشاچی حرف می‌زند بطورمثال در زن خوب سچوان، «شن ته» زن خوب می‌گوید:

ـ من با کسی می‌خواهم بروم که براو عاشقم، من حسابگرانه ارزیابی نمی‌کنم من نمی‌خواهم بگویم این تصمیمی عاقلانه است تنها می‌توانم بگویم می‌خواهم با او بروم.

(بنتلی، زن خوب سچوان صفحه ۶۲).

نوع میزانسنی که برای این حرکت لازم است «شن‌ته» باید به جلوی صحنه بیاید و مستقیما با تماشاچیان حرف بزند، صراحت لهجهٔ او در این گفتار مسلماً از بار احساسی کلمات می‌کاهد، این تك گویی برای این استفاده می‌شود که برای تماشاچی نوع حرکت و عمل بیان گردد، این دیالوگ درخود تعلیق ندارد چون مرد جوان «سون» (Sun) حرف شن ته را می‌شنود و به تماشاچی پاسخ می‌دهد، آنهم از طرف خود، او می‌گوید:

ـ من با او موافقم.

دو شیوهٔ دیگر برای ارائه دیالوگ در کار فاصله‌گذاری عبارتند از استفاده برشت از صحنه‌های دادگاهی و همچنین بازی در بازی، صحنهٔ دادگاه درواقعیت یك مرکز حساس از جامعه است. در این صحنه چیزهایی همانند دلیل، روشنفکری، تفسیر، ارائه می‌شوند تا احساسات گرایی حاکم از بین برود، به همین دلیل برشت تماشاچی خود را در مقام هیئت ژوری قرار می‌دهد تا به حقایق گوش دهند، همچنانکه در زن خوب سچوان، شن ته در دادگاه ازتماشاچیان می‌خواهد تا قضاوت کنند، به خاطر اینکه تماشاچی از قبل می‌داند چه اتفاقی افتاده است تماشاچی می‌تواند همانند هیات ژوری عمل کند. با استفاده روانشناسانه از تماشاچی به عنوان بخشی از هیات ژوری، برشت به طور آشکار تلاش می‌کند تا آنها را متقاعد کند، آنهم از طریق استفاده از منطق، منطقی که در دادگاه به کار گرفته می‌شود شیوه‌ای دیگر که او استفاده می‌کند همان بازی در بازی است، از طریق این روش او می‌خواهد واقعیتهای اجتماعی را آشکار کند همچنین او می‌خواهد تماشاچی را در این قضاوت سهیم کند، برشت در آخرین بخش از دراماتولوژی خود تلاش می‌کند تا تئاتر حماسی را از تئاتر دراماتیك جدا نماید او معتقد است که تئاتر دراماتیك یا تئاتر ارسطویی تماشاچی را درگیر احساسات می‌کند ولی تئاتر حماسی آنها را به زور وادار می‌کند تا تصمیم گیرنده باشند. بعضی از تفاوتهای این دو نوع شیوه به این شکل هستند:

تئاتر حماسی:	تئاتر دراماتیك:
مونتاژ	رشد
مجادله	پیشنهاد
انسان در حین تحول	انسان به عنوان عاملی ثابت

طراحی صحنه: در تئاتر متداول طراح صحنه عموماً فضای صحنه را به شکلی ایستا برای حرکت و آواز طرح ریزی می‌کند ولی در تئاتر حماسی این نوع فضا قابل قبول نیست به خاطر آنکه این تئاتر تئاتر غیراحساسی است در این تئاتر صحنه به عنوان یك رابط آنهم رابط غیرناتورالیستی است، صحنه همانا چشم اندازی از واقعیت است همان سنتی که از یونان به کمدی دلارته رسید و برشت از آن استفاده نمود، کلمه صحنه تئاتر حماسی به معنای «صحنهٔ غیرخیالپردازانه» و یا صحنه واقع گرایانه است. در صحنه عوامل بسیار جزئی شبیه در یا پنجره استفاده می‌شود تا کمکی برای فهم یا انتقال فضا باشند، صحنه درخود هیچگونه دکوری ندارد، اولین فردی که این نوع صحنه را مورد استفاده قرار داد، «مایر هولد» بود که به خاطر استفاده از ساختار صحنهٔ غیرسنتی و شیوهٔ فورمالیستی در صحنه مورد غضب حکومت کمونیستی شوروی قرار گرفت و در نهایت اورا به قتل رساندند و پیسکاتور شیوهٔ صحنه آرایی تئاتر حماسی را از او به ارث برد.

عوامل تکنیکی صحنه عبارتند از پروژکتور، فیلم، پرده و پوستر، صحنه قابل انتقال. پیسکاتور این صحنه را صحنهٔ ماشینی نام نهاد همچنانکه عده‌ای صحنهٔ تئاتر «مایر هولد» را در تئاتر ساختارگرایی اش صحنهٔ ماشینی نام نهادند، نورپردازی تنها برای روشن کردن صحنه بکار می‌رود و نورها نباید نورهایی از قبیل نور خورشید، نور ماه یا نور شمع یا چراغ باشند. در تئاتر حماسی نور باید ضد خیال باشد و انکار کنندهٔ احساس آنهم از طریق، قابلیتهای سمبلیك آن باشد، البته در این تئاتر رنگ بسیار مهم است، موسیقی باید در صحنه حضور داشته باشد و برخلاف موسیقی واگنر نباید مخفی باشد، موسیقی با آواز باید همراه شود و همانند نور که حالتی در صحنه به وجود می‌آورد از نقشی مهم برخوردار است.

صحنه: صحنهٔ تئاتر حماسی همان صحنه‌ای است که قبل از قرن هجده وجود داشته است در این نوع صحنه ناتورالیزم وجود ندارد، آنچیزی که در این نوع صحنه حاکم است آرایش صحنه به شکلی است که حرکت در آن برای تماشاچی قابل قبول باشد. صحنه مکانی است برای ارتباط، این صحنه همان صحنهٔ تئاتر تك گویی یونان و تئاتر چندگانه الیزابتن است، با این شیوه تئاتر حماسی می‌خواهد با استفاده از فضا و زمان پیام را انتقال بدهد، نه آن که بر مکان تکیه کند. و در این راستا بدنبال تکیه بر مکان نیست، در این صحنه هیچگونه فاصله‌ای بین تماشاچی و صحنه وجود ندارد همان شیوه‌ای که ما در تعزیهٔ خود داریم شیوه‌ای که بی‌گمان برخی معتقدند برشت از آن متاثر شده است، در تعزیه هیچگونه فاصله‌ای بین تماشاچی و صحنه وجود ندارد در تمامی زمان اجرا تماشاچی با صحنه درگیر است. در کار برشت صدا و حرکت بازیگر آنچنان نقشی در نمایش بازی نمی‌کند، کمپوزسیون صحنه افقی یا عمودی است و زاویه‌ای یا شکسته نیست بازیگر در این صحنه باید به عوض نشان دادن درگیر عمل باشد.

بازیگری: تئاتر برشت تئاتر بازیگر است، تئوری بازیگری یونان با طرح حداکثر سه بازیگر به عنوان اولین تئوری بازیگری مطرح شد. در تئاتر برشت، ارائهٔ این شیوه با تاکید بر زندگی کردن شخصیت در صحنه و در شخصیت و نه غرق شدن در نقشی، همانند یونان مطرح است. استفاده از ماسك و دیگر قراردادهای تئاتری تا قبل از قرن هجده مطرح است، سنت بازیگری نه از نوع دیوید گریك که در آن بازیگر با ایجاد فضای خیال پردازانه در زیر نورهای رویایی به تك گویی می‌پرداخت مدنظر نیست و یا شیوهٔ تقلید از طبیعت که در تئاتر مسکو رایج بود و مغایر با روح تئاتر سنتی از نظر بازیگری بود. هیچگاه در تئاتر برشت جائی ندارد. برشت با قرض گیری از شیوهٔ بازیگری تئاتر یونان و ترکیب آن با شیوه بازیگری تئاتر «مایر هولد» شیوهٔ بازیگری خود را به وجود آورد که همان بازی بدون درگیر شدن با احساس است. در این شیوه بازی به صورتی ارائه می‌شود که بازیگر سعی می‌کند فاصله‌ای با شخصیت نمایش داشته باشد. در اصل او نباید با احساسات شخصیت درگیر شود همچنانکه برشت خود اشاره کرده است: «بازیگر نباید به خود اجازه دهد تا در جای کاراکتر بنشیند به طوری که هیچ چیزی از آن به جا نگذارد، او شاه لیر یا هارپاگون نیست، او تنها آنها را به تماشاچی نشان می‌دهد. او تنها کلمات آنها را جلو می‌آورد و به تماشاچی می‌رساند او نباید طوری حرکت کند که همه فکر کنند از او به عنوان بازیگر دیگر چیزی نمانده است. او در کنار جدایی از آن شخصیت باید تلاش کند تمامی حرکات انسانی خود را نیز حفظ کند، حرکات او تنها کپی هستند.»

(بنتلی صفحه ۴۹)

بازیگری در تئاتر حماسی بیشتر تاکید بر حرکات مشخص و حالات معین دارد در این نوع بازیگری، بازیگر فرد سوم را همانند یك گوینده داستان نشان می‌دهد زیرا بازیگر همچون یك تماشاچی جدا از شخصیت و نقش او در صحنه به عنوان فرد سوم حضور دارد.

نتیجه گیری: در این مختصر روشن شد که تئاتر حماسی حرکتی بود در قرن بیستم با فلسفه و تئوری که توسط پیسکاتور و برشت تدوین شد، این تئاتر ریشه در لغت تئاتر قدیم دارد و با تکیه بر آنچیزی که بود به وجود آمد. تئاتر حماسی حرکتی نیست که به پایان رسیده باشد. این سبك هم‌اکنون جریانات تئاتری بسیاری را متاثر کرده است و به عنوان یك حرکت متفاوت تئاتری در این قرن مورد توجه محققین تئاتر قرار گرفته است، آنچه که در مورد این تئاتر می‌توان اشاره نمود این است که ایده‌های جدید همیشه در حوزهٔ ادبیات و هنر ساری و جاری است، این با هنرمند خلاق است که با دیدی تیزبین به تحقیق در اطراف آنچه که وجود داشته و آنچه که باید در حال به شکلی نو خلق و کشف شود بپردازد همان کاری که برشت با سخت کوشی از عهدهٔ آن برآمد. برشت و پیسکاتور با اشراف بر کلیهٔ جریانات تئاتری گذشته و تفکرات ادبی و هنری زمان خود دست به خلق تئاتر حماسی زدند

منابع

بنتلی، اریك، زن خوب سچوان ـ دانشگاه مینیاپولیس ۱۹۶۳
برکت، اسکار. تاریخ تئاتر ـ دانشگاه ـ آستین ۱۹۸۷
بنتلی، اریك نمایشنامه نویس به عنوان متفکر ـ نیویورك ۱۹۴۶
برشت ـ برتولت. زندگی خصوصی رئیس نژاد ـ نیویورك ۱۹۶۴
برشت و بنتلی. موازی بودن برای تئاتر، دانشگاه مینیاپولیس ۱۹۴۸
دیکنسن، توماس. تئاتر در اروپای تغییر یافته، نیویورك ۱۹۶۹
دوکر، برنارد. نقد و تئوری تئاتر، دانشگاه هاوایی ۱۹۷۴
فوجی، جان. برشت اصلی، لوس آنجلس ۱۹۷۲
هالتن، تئودور. آشنایی با تئاتر، دانشگاه کالیفرنیا ۱۹۶۲

تا فردا، تا همیشه

به یادِ اُستادِ شهیدم، سید مرتضی آوینی

پیش پای بهار،
پرستویی را سر بُریده‌اند
و آسمان
به لاجوردی می‌زند
... می‌پرسم...!؟
آسمانِ بی ابر چگونه باریدن گرفت
بر
سکوتِ همارهٔ این قریه
که از ناودانِ هر کومه‌ای
ـ امشب ـ
دوبیتی دوبیتی
بُغض می‌چکد
تافردا
تا همیشه،
... می‌گویند،
غسل خون دارند
مردانی که
در آستانهٔ آسمان زانو زدند
و
سجاده نماز سبزشان
بر این
صخره‌های خیس
گشوده می‌ماند
تا فردا،
تا همیشه،

محمدعلی جوشایی ـ بم



گُل احساس

لحظه‌ای بی یاد آن یار پری رو نیستیم
هیچ فصلی خالی از عشق پرستو نیستیم

ما سری پُر شور داریم و دلی پر مُدّعا
گرچه حتی لایق غمخواری او نیستیم

سینهٔ ما مُفلسان دریاچه‌ای از آرزوست
گرچه می‌دانیم هرگز قابل قو نیستیم

سجدگاه عشق ما محراب اُنس است ای رقیب
بندهٔ چشم سیاه و طاق ابرو نیستیم

با دلی پُر درد حتی آهمان پنهانی است
اهل شور و شیون و جیغ و هیاهو نیستیم

ریشه در خاك وفا داریم اگر بی مایه‌ایم
چون نسیم هرزه گرد این سو و آن سو نیستیم

زهرمار از لُقمهٔ تزویر ما را خوشتر است
همدم گُرگ و ندیم بره آهو نیستیم

بارها در کوچه غم سر به رسوائی زدیم
رُك بگویم نکته بین و عافیت‌جو نیستیم

از گُل احساسمان یکریز شبنم می‌چکد
گرچه شیرین کلك و تر گفتار و پُرگو نیستیم

محمدعلی جوشایی ـ بم

گوشه‌ای از یك ناسروده

● پدرام پاك آیین ـ آمل

دکمه‌های پیرهنم، امشب
می‌افتند

و کفش‌هایم
گام می‌شوند

پشت بامها غروب می‌کنند
ـ در برابر ماه ـ
ولیلا هنوز
بید مجنون باغچه را آب می‌دهد

□

دیوار:
از پنجره کوتاه‌تر است

تماشا:
ازپنجره وسیع‌تر
ولیلا هنوز
نیلوفران نروییده را
می‌بوید.

□

امشب می‌آیی
ابر،
چتر گشوده‌ای‌ست در دست
من واپسین لبخند را
در نامهای تو می‌جویم
و لیلا هنوز
به نام تو می‌گرید.

تهمورث

● حسن بنی عامری



دیگر نمی شد تهمورث را به مُرده هاش قسم داد که از این حرفها نزند و بگذارد درسمان را بخوانیم. روی چمنها به دوچرخه اش وَر می رفت و برام از آن پیر زن عجیب و غریب می گفت.

می گفت: «لباسها و کلاه و کفشش، و حتی شال گردنش سرخ است.»

می گفت: «خل است.»

می گفت: «ماتیك می زند و با یك گل سُرخ، هر روز صبح می آید اینجا، می آید پارك شهر، عکس قدیمی یك پسر را نشان همه می دهد و می گوید تو فرهاد مرا ندیده ای؟»

می گفت: «دماغش را جُذام خورده است.»

و من نمی دانستم جذام یعنی چه و می دانستم تهمورث هم نمی داند و همین برام کافی بود که چیزی بش نگویم.

می گفت: «من از او نمی ترسم.»

می گفت: «می خواهم عذابش بدهم.»

می گفت: «حالا می بینی.»

و می خندید و بستنی کیمم را نشانم می داد که آب شده بود و داشت از لای انگشتهام چکه می کرد روی کتاب تاریخم. خندیدم. باید یك جوری به تهمورث می فهماندم زیاد هم تعجب نکرده ام. آنچه از بستنی ام باقی مانده بود خوردم، چوبش را به صورت تهمورث کوبیدم و بش گفتم برود این خشتها را سر کس دیگری بمالد. انگشتهام را لیسیدم و پروانهٔ مُرده ای را از روی چمنها برداشتم و حس کردم آفتاب بر سرم نمی تابد و تنبلی ام نگذاشت بفهمم چرا نمی تابد.

تهمورث گفت: «دا... دا... دانیال!»

در آن لحظه نفهمیدم که از صداش بوی ترس می آمد.

رنگ بال پروانه به دستم چسبیده بود و تهمورث صدا می زد، به اسم، و من محلش نمی گذاشتم و او باز صدام می زد و می خواست هر طوری که شده، بالای سرم را نگاه کنم. یك لحظه بوی گل یاس آمد. که من فکر کردم بوی پروانه است. بالهاش را بوییدم و دیدم بوی پروانه نیست و دیدم تهمورث، همان طور نشسته، عقب عقب می رود و باز مرا صدا می زند و باز بالای سرم را نشان می دهد. من خندیدم و گفتم نترسد، من که کاریش ندارم، و او دیگر لال شده بود و حالا داشت با دستهاش شکلك در می آورد. و من نمی فهمیدم یعنی چه و می خندیدم. آفتاب او را می سوزاند، و من می دیدم که می سوزاند، و مرا نمی سوزاند و من ناگهان حس کردم کسی باید بالای سرم باشد که آفتاب مرا نمی سوزاند. و وقتی دیدمش، آن سایه را می گویم، که بر روی چمنهای جلوی پام کج و معوج می شود، پروانه از دستم به زمین افتاد. سایه دماغ نداشت. و وحشت داشت، وحشت داشت از این که بفهمم برای اولین بار تهمورث راست گفته است.

سایه گفت (و انگار به من نگفت و به تهمورث گفت): «تو فرهاد مرا ندیده ای؟» جرأت نکردم برگردم نگاهش کنم. تهمورث به گریه افتاد. بلند شد. پاش به چیزی گیر کرد، شاید به یك لبهٔ سیمانی، و زمین خورد و باز بلند شد وباز گریه کرد و دیگر نتوانست بایستد و فرار کرد، با پای پتی فرار کرد. و من تازه فهمیدم چقدر نامرد است و من چقدر بدون او تنهایم.

ـ «تو فرهاد مرا ندیده ای؟»

پروانه را از روی چمنها برداشتم. شاید فکر می کردم که بودنش، حتی مرده بودنش می تواند کمکی باشد برایم. نتوانستم چیزی بگویم و به پروانه نگاه کردم که خیلی راحت مُرده بود و حالا داشت توی دست عرق کرده ام می لرزید و من تو دلم فریاد می زدم که: «نلرز! نلرز!»

ـ «تو فرهاد مرا ندیده ای؟»

پروانه توی مشتم له شد و من بایست بر می گشتم و برگشتم. آفتاب چشمم را کور کرد. و آن سایه هنوز سایه بود و من نمی دیدمش و خورشید درست بالای سرش بود، درست توی چشمهای من.

گمانم گفته بودم: «نه. ندیدمش.»

و گمانم با گریه گفته بودم.

سایه سرش را کج کرد و نشست. و حالا دیگر سایه نبود و درست روبروم نشسته بود و داشت با چشمهای سبزش نگاهم می‌کرد.

گفتم: «وای!»

و به اندازهٔ تمام عمرم لرزیدم. پوست صورتم جمع شد، و یك لحظه حس کردم توی صورتش یك حفره دیده‌ام. حفره‌ای که شاید سیاه بود و شاید نبود و شاید یك تکه گوشت گندیدهٔ چرك بود که بو گرفته بود، و بوش انگار بوی گند نبود، بوی گل بود، گل یاس.

پیرزن دستهاش را گذاشت روی شانه‌هام و گفت: «فرهاد!»

وصداش چه پیر بود و چشمهاش چه جوان بود، چه سبز بود!

گفتم: «من... من دانیالم.»

و انگشتهاش شانه‌هام را فشرد و باز گفت: «فرهاد! فرهاد جان!»

و چنگ در موهام زد و مرا به سینهٔ خودش چسباند و از بوی گل یاس دیوانه‌ام کرد.

ـ «کجا بودی این همه سال، مادر؟ کجا بودی آخر؟»

و انگشتهای استخوانی‌اش را در موهای بلندم فرو کرد. انگشتهایی که برای من انگشت نبودند، مار بودند، مارهایی که توی موهام می‌لولیدند و می‌خواستند مرا هم مثل آن پیرزن... و طاقت نیاوردم.

داد زدم: «نه، به شاهچراغ قسم من دانیالم.»

پیر زن گفت: «فرهاد من، آقا فرهاد من.»

و مرا بیشتر به خودش چسباند. حالم داشت به هم می‌خورد. داد زدم: «تهمورث نامرد، بیا کمك!»

تهمورث نبود. می‌دانستم نیست و می‌دانستم حتی که با پای پتی تا خانه‌شان دویده است و از خیر بتو و اُرسی و کتاب و دوچرخه‌اش هم گذشته است.

صدای یك مرد، که بوی مسخرگی می‌داد، گفت: «بالاخره جُستیش، شیرین خانم؟»

پیرزن خندید و گفت: «ها، جستمش.»

و سرم را میان دستهاش گرفت و از سینه‌اش عقب کشید و خیره‌ام شد: «می‌دانستم می‌آیی. می دانستم.»

دل و روده‌ام داشت به هم می‌پیچید. دهان پیرزن بوی اشنو ویژه می‌داد و با بوی گل یاس قاطی شده بود و با آن صورت حفره‌دارش و آن گوشتهای چرك و کثیفش... داد زدم:

ـ «کمك! کمك!»

پیر زن دستم را چسبید، با همان انگشتهای استخوانی‌اش، و تازه فهمیدم به همهٔ انگشتهاش انگشتری است که نگینش سرخ است. اول فکر کردم توی بلورهاش خون است و بعدها فهمیدم خون نیست، یاقوت است.

گفتم: «ولم کن!»

چیزی نگفت، خندید، شال گردنش را تا زیر چشمهاش بالا کشید، یك مقوا را (که رنگ پریده بود و من باید حدس می‌زدم همان عکس است) گذاشت توی کیفش، و گفت:

«حالا دیگر بهتر است برویم خانه. نباید بگذاریم بستنی کیمت آب بشود.»

کسی آمد جلو، مردی بستنی فروش، و وقتی حرف زد و مرا با تعجب نگاه کرد، صداش دیگر بوی مسخرگی نمی‌داد: «باورم نمی‌شود، شیرین خانم!»

پیرزن گفت: «من که گفتم می‌آید.»

گفتم، با گریه: «آقا، تو را به شاهچراغ نجاتم بده!»

مرد دهانش باز بود، سرش کج بود، و به پیرزن گفت: «مو نمی‌زند.»

به خودش گفت: «ولی همه می گویند آن عکس مال سی سال پیش است.»

به من گفت: «پس چرا مو نمی‌زنی؟»

به آسمان گفت: «من که سر از کارت در نیاوردم.»

و به کسی که نفهمیدم کیست گفت: «جل الخالق!»

و سرش را خاراند و رفت. هیچ کس آن طرفها نبود. پارك خلوت بود و چرا نباشد؟ مگر ظهر نبود؟

داد زدم: «کمك!»

داد زدم: «تهمورث نامرد!»

داد زدم: «به دادم برس!»

و هیچ کس نبود به دادم برسد. پیر زن (که نمی‌خواستم اسمش شیرین باشد) دستم را کشید و من خودم را انداختم روی چمنها. باید فحشش می‌دادم و دادم. چشمهاش درشت شد و مرا گرفت تو بغلش و چرا نگیرد؟ او بزرگتر و درشت‌تر از من بود و من پرکاه بودم و فقط می‌توانستم تقلا کنم و کمك بخواهم. و او فقط می‌گفت: «خودت را لوس نکن، عزیزم!»

و یا اگر تقلای بیشتری می‌کردم، پام را پنجیر می‌گرفت و می‌گفت: «باز لوس بازیتان گل کرد؟»

موهاش را چنگ زدم، کلاهش را انداختم زمین، گوشواره‌های سرخش را کشیدم و حتی شلوارم را خیس کردم. اما فایده‌ای نداشت. فقط از گوشهٔ چشم نگاهم کرد. گذاشتم زمین (البته با یك دستش محکم دستم را چسبیده بود) از کیفش چیزی درآورد که نفهمیدم چیست و ازم خواست پسر خوبی باشم و آن را بخورم.

گفتم: «نمی‌خورم.»

گفت: «شما همیشه بد دوا بوده‌اید.»

و به زور چیزی را توی دهانم فرو کرد که مثل قرص بود، و ترش بود، شور بود، تلخ بود و دیگر نمی‌شد آن را تف کرد. من آن را بلعیده بودم و او حالا داشت مرا با خودش می‌کشید.

کسی که نتوانستم ببینمش گفت: «قلبت چطور است، شیرین خانم؟»

و او گفت: «حالا دیگر خیلی خوب است، خیلی خوب.»

و مرا باز بغل کرد. باید کمك می‌خواستم، باید داد می‌زدم، باید به پاسبانی،چیزی می‌فهماندم که مرا دارند می‌دزدند، اما نمی‌شد. انگار همه جا داشت یك چیزیش می‌شد. صداها همه با هم قاطی شدند و همه جا بزرگ شد و کوچك شد و تاب برداشت.

پیرزن از پشت شال گردنش گفت: «بخواب، عزیزم!»

و من نمی‌خواستم بخوابم و باید به فکر امتحان تاریخم می‌بودم. صدایی از آن دورهای دور آمد و ازم خواست لوس بازی در نیاورم و بخوابم، وگرنه تنبیهم می‌کند. و من سرم را گذاشتم روی یك دنیا چمنهای مخملی سرخ، که همسایه‌هاشان گلهای یاس بودند. گلهای یاسی که سیگار اشنو ویژه می‌کشیدند و خیلی هم عصبانی بودند.

□□

خوابم یك خواب سرخ بود و وقتی دلم خواست بیدار شوم، باز هم همه جا سرخ بود: بالشی که روش خوابیده بودم، میزها و صندلیها، قابها و پرده‌ها، و حتی شیشهٔ آن پنجره‌ها. ستون نوری هم که از پنجره بر صورتم تابیده بود، سرخ بود، و گرم.

سرم را بلند کردم و تازه فهمیدم به یك صندلی مخمل بسته شده‌ام و نشسته خوابیده بوده‌ام و بالشها را هم حتماً همان پیرزن بر روی پاهام گذاشته بوده است. کسی آنجا نبود. فقط از یکی از اتاقها صدای قاشق چنگال و این جور چیزها می‌آمد.

گفتم: «من کجام؟»

صدای پیر زن از همان اتاق گفت: «بالاخره بیدار شدید؟»

جلوم یك میز بزرگ بود، با ظرفها و چینیهای جور واجور، و پر از غذاهایی که خیلی دوستشان می‌داشتم: شیرین پلو، کلم پلو، خورشت سبزی، آش ماست، آش سبزی، دو پیازهٔ آلو، و حتی یك سینی پُر از بستنی کیم. لبم را لیسیدم. چراغ سرسرا روشن شد و پیر زن خندید. بالای سرم یك چلچراغ بود، با لامپهای رنگارنگ، که جرینگ جرینگ صدا کرد و همه جا روشن شد.

پیرزن گفت: «مثل همیشه بستنیِ قبل از ناهارتان آب شد. شما خیلی سر به هوا شده‌اید.»

و ظرفی بزرگ را (که از روش بخار بلند می‌شد و نمی‌گذاشت صورتش را ببینم) گذاشت جلوم: «این هم آش کارده.»

و خندید، و چه خنده زشتی! صورتم را برگرداندم، لبم را دندان گرفتم و وقتی تصور کردم تمام اینها را آن پیرزن جُذامی درست کرده است، دلم به هم پیچید و حس کردم دهانم تلخ شده است و الان است که بالا بیاورم.

پیرزن گفت: «من باز هم شما را ناراحت کردم. مرا ببخشید.»

ورفت شال گردنش را به دور صورتش پیچید وآمد. از تمام غذاها یك کم ریخت توی تمام بشقابهای جلوم و یك صندلی را گذاشت کنارم.

گفتم: «نمی خورم.»

خندید و گفت: «بعد از این همه سال، باز هم این عادتتان را فراموش نکرده‌اید.»

گفتم: «اشتباه گرفته‌ای، خانم. من...»

گفت: «من پسرم را خوب می شناسم.»

گفتم: «به شاهچراغ...»

گفت: «بی حرف، خواهش می کنم.»

محترمانه گفته بود خفه شوم. و شدم. اما خوردن غذاها را نمی‌توانستم. نمی‌توانستم بخورم و تصور کنم یك زن جُذامی... و دهانم تلخ شد و هر چه را که خورده بودم، توی کاسهٔ آشِ کارده بالا آوردم. انتظار داشتم مثل ننه صفورا با لنگه اُرسی‌اش بیفتد به جانم و بگوید: «حالا جواب آقات را چی بدهم؟»

یا بگوید: «درد و بلام را بخوری الهی، جزجگرزده.»

از روی صندلی‌اش بلند شد آمد جلو. چشمهام را بستم و خودم را آماده کردم تا یك لنگه ارسی کوبیده شود به صورتم. اما یك دستمال نرم و نازك کشیده شد روی لبم، و حتی روی لباسم.

«لباس قشنگتان کثیف شد. اقلاً مواظب لباستان باشید!»

لباسم ارزشش را نداشت مواظبش باشم. اما حس کردم تنم نیستند، و حدسم درست بود. لباس خودم نبود. یك کت و شلوار سفید بود، وزیرش یك لباس سفید ابریشمی، با یك کراوات قرمز. و قرمزی‌اش درست مثل قرمزی گل سرخ رزی، که توی جیب کتم بود. عرق کردم و گفتم: با گریه: «اگر دیر بروم خانه، آقاجانم با کمربند می‌افتد به جانم.»

پیرزن گفت: «بدرتان سالهاست که مُرده.»

گفتم: «نمرده. زنده است. خودم همین امروز صبح براش آش سبزی خریدم.»

گفت: «مرده.»

و من گفتم، با گریه: «به شاهچراغ، به پیر، به پیغمبر زنده است، نمرده است.»

پیرزن گفت: «بی حرف، خواهش می‌کنم.»

حرفش یك کلام بود. فقط می‌توانستم گریه کنم، که کردم. و آن مارها دوباره توی موهام لولیدند و پیرزن گفت گریه نکنم و گفت اگر پسر خوبی باشم، مثل همیشه قصه شیرین و فرهاد را برام می‌گوید. و گفت: «حالا بخور!»

و من بی میل و با اشك و با چشم بسته خوردم، و گفتم: «می‌خواهم بستنی ها را با دست خودم بخورم.»

پیرزن از گوشه چشم نگاهم کرد و گفت: «قول می‌دهی فرار نکنی؟»

گفتم: «قول می‌دهم.»

خودم خوب می‌دانستم که دروغ گفته‌ام.

پیرزن دستهام را باز کرد و با این که از بُرخوری داشتم بالا می‌آوردم، بستنی‌های آب شده را خوردم و درها را از زیر چشم نگاه کردم. و ناگهان بلند شدم و چوب بستنی را کوبیدم تو صورت پیرزن. پیرزن دستم را گرفت. هلش دادم. از عقب افتاد روی میز. آخ کشید و کاسهٔ آش کارده افتاد زمین. دویدم طرف در بسته بود. و یك در دیگر. و تمام درهای دیگر. همه شان بسته بودند. پیرزن داشت ناله می‌کرد و می‌گفت نروم، بمانم، تنهایش نگذارم.

گفتم: «خفه شو!»

و او قلبش را گرفت و مثل دیوها به خُرخُر افتاد. خودش را زده بود به موش مردگی. این را می‌دانستم. و می‌دانستم حالا باید شیشه‌ها را بشکنم. که شکستم، با بشقابها و ظرفهای چینی شکستم. و عجب سروصدایی!

پیرزن می‌گفت: «نه!»

و خرخر می‌کرد، و شاید گریه می‌کرد. من دیگر نمی‌توانستم تشخیص بدهم. سرم را از شیشهٔ شکستهٔ پنجره آوردم بیرون. طبقه دوم بود و نمی‌شد پرید. چند پیرزن و پیرمرد توی کوچه بودند، یکی شان گفت: «یعنی درست می‌بینم؟»

پیرزنی گفت: «شمایید آقا فرهاد؟»

و دیگری گفت: «شما که الان باید سی سالتان هم بیشتر باشد. ولی چرا هنوز...»

و دیگر چیزی نگفت. گفتم: «اینجا چه خبر است؟»

پیرزنی گفت: «باید به شوهر شیرین خبر بدهیم. اگر بفهمد، خوشحال می‌شود.»

پیرمردی گفت: «خودش است. شیرین می‌دانست که بر می‌گردد.»

و گریه کرد، خیلی گریه کرد. داشتم دیوانه می‌شدم. گفتم: «یك نردبان بیاورید!»

اما آنها رفته بودند. پیرزن دستش را گرفت به لبهٔ صندلی تا بلند شود، اما نتوانست.

دوباره افتاد زمین ودوباره به خُرخُر افتاد.

لبم را دندان گرفتم و آمدم بالای سرش. شال گردن روی صورتش نبود. گریه می‌کرد و من نمی‌توانستم نگاهش کنم.

گفتم: «بگذار بروم.»

گفت: «نمی‌شود نروی؟»

گفتم: «نه!»

گفت: «خواهش می‌کنم.»

گفتم: «خواهش نکن.»

گفتم: «بگذار بروم.»

و بعد بدون این که بفهمم گفتم: «خواهش می‌کنم.»

گمانم این اولین باری بود که از کسی خواهش می‌کردم. از گوشهٔ چشمش یك قطره اشك دوید روی صورتش. مشتش را گرفت طرفم و بازش کرد. کف دستش کلیدی طلایی بود. برش داشتم، و دویدم. کلید فقط به یك در خورد، به همان در بزرگ. باز شد. خواستم بدوم. اما یك چیزی مثل آلبوم (که سرخ بود و مخملی) افتاده بود جلوی در. به پیرزن نگاه کردم. گفت، با خس خس: «آن آلبوم خانوادگی ماست. چرا نگاهش نمی‌کنی؟»

برش داشتم، و دیگر نتوانستم بدوم. تو صفحه اولش نقاشی صورت خودم را دیدم که یك پروانه دستم بود و بش می‌خندیدم. این را می‌توانم قسم بخورم. با همان موهای ژولیده و همان چشمهای میشی، و خنده‌ای که روی لبم چال می‌انداخت، و دندانهای یکدست و نه چندان سفید، و خالی بزرگ روی گونهٔ چپم. اما موها... موهای من سیاه بود و سیاه پر کلاغی بود و موهای او، موهای نقاشی، بور بود، طلایی بود.

پیرزن داشت نفسهای آخرش را می‌کشید.

آلبوم را ورق زدم. لبم را دندان گرفتم و می‌دانم که یادم رفت نفس بکشم. توی صفحه دوم و سوم چند تا نقاشی بود. نقاشیهایی که اگر کسی با چشمهای خودش آنها را نبیند، نمی‌تواند باور کند وجود دارند. و من داشتم می‌دیدم. تو نقاشی اول با دستهای بسته روی همان صندلی، روی سه تا بالش مخملی خوابیده بودم.

تو نقاشی دوم، پیرزن، بدون شال گردنش بود و من صورتم را برگردانده بودم، لبم را دندان گرفته بودم. نگاه پیرزن انگار داشت می‌گفت: «من باز هم شما را ناراحت کردم. مرا ببخشید!» تو نقاشی سوم، من ناگهان بلند شده بودم و چوب بستنی را به صورت پیرزن کوبیده بودم و حتی هُلش داده بودم. پیرزن از درد انگار آه کشیده بود.

تو نقاشی چهارم داشتم شیشه پنجره را با بشقابها و ظرفهای چینی می‌شکستم، ودر گوشه‌ای از آن، پیرزن قلبش را گرفته بود و لابد خرخرش را می‌کرد.

اشکهام افتاد روی نقاشی چهارم و بعدها فهمیدم این کارها عادت هر روزهٔ شیرین و فرهاد دوم، فرهاد پسر بوده، و شیرین نقاشیها را فقط به خاطر نبودن فرهادش، فرهاد دومش می‌کشیده.

پیرزن گفت: «بیا اینجا، عزیزم!»

و من رفتم. آلبوم را گذاشتم روی میز و پیرزن را روی یك صندلی نشاندم. دیگر برام مهم نبود که شال گردن داشته باشد یا نداشته باشد.

پیرزن گفت: «متشکرم!»

گفتم: «نمی‌توانم باور کنم.»

پیرزن گفت آلبوم را براش بیاورم، که آوردم. صفحه سومش را باز کرد و گفت: «تو داری یواش یواش فراموشکار می‌شوی، عزیزم.»

و من را یا شاید فرهاد را نشان داد که سوار یك دوچرخه بودم (که قرمز بود و مخملی) و زنی هم در کنارش (که بلند قد بود و چشم سبز) و موهایی داشت بلند و سیاه که به روی شانه‌هاش ریخته شده بود. و به جای دماغش یك لکه سیاه داشت که دور بود و کوچك، و فقط صورت من یا شاید فرهاد بود که بزرگ بود و قشنگ.

پیرزن گفت: «این کیه؟»

و دست گذاشت روی صورت کوچك زن و گفت: «اگر گفتی؟»

و گفتم، با گریه: «تو!»

گفت، با خنده: «همیشه دلم می‌خواست روی این چرخت سوار بشوم، ولی توی کَتِس نمی‌گذاشتی. این اخلاق بدت به بابا فرهادت رفته.»

گفتم: «بابا فرهاد؟»

گفت: «لابد باز هم می‌خواهی سئوال همیشگی‌ات را بپرسی؟»

گفتم: «من فقط می‌خواستم بپرسم مگر می‌شود پدر و پسر اسمشان یکی باشد؟»

گفت: «می‌شود. وقتی بابای آدم تو جوانی بمیرد و بچه‌اش را نبیند، مادرش می‌تواند اسم پسر خوشگلش را بگذارد فرهاد، یعنی همان اسم باباش.»

گفتم: «ولی آخر...»

گفت: «تو نمی‌خواهد گوش به حرف مردم بدهی. مردم خیلی حرفها پشت سرمان می‌زنند. می‌گویند چون خوره گرفته‌ام، شوهرم مرا طلاق داده. می‌گویند چون خیلی دوستم می‌داشته، این خانه را بم داده تا تنها نباشم. حتی می‌گویند ماه به ماه برام پول و طلا و یاقوتهای سرخ می‌فرستاده. ولی آنها دروغ می‌گویند.»

و خندید، سرش را آورد نزدیکتر و گفت: «حتی آنها می‌گویند تو خودت را به خاطر این که من همه‌اش قصهٔ شیرین و فرهاد را برات می‌گفته‌ام، با تیشه کشته‌ای.»

و بلندتر خندید و گفت: «آنها واقعاً دیوانه‌اند. چون فکر می‌کنند شوهرم تو را توی باغچهٔ خانه‌مان چال کرده که گندش در نیاید.»

و گفت: «آنها دیوانه‌اند، مگر نه؟»

گفتم: «ها بله! دیوانه‌اند.»

و شرمنده گفت: «فرهاد! تو هنوز هم به زخمهای من می‌گویی خسرو؟»

گفتم: «چی؟»

گفت: «هیچی.»

گفت: «فراموش کن!»

گفت: «ببین!»

و نقاشی جوانیهای خودش را نشانم داد. چه خوشگل بود! دماغی داشت باریك و قلمی، که آدم را وا می‌داشت آرزو کند کاش صورتش این طور نمی‌شد.

گفت: «می‌بینی چه مامان قشنگی داری؟»

گفتم: «ها! خیلی قشنگ است.»

گفت: «پس چرا هر وقت بچه‌های محل می‌گویند مامانت جُذام دارد و بت می‌خندند، می‌آیی به تیشهٔ آقا باقر نگاه می‌کنی؟»

گفتم: «من؟»

گفت: «ها.»

گفت: «فراموش کن.»

و نقاشی مردی را نشانم داد که شکل من یا شاید فرهاد بود و موهاش را رو به بالا شانه کرده بود و عینکی داشت درشت.

پیرزن گفت: «می‌بینی چه بابای خوشگلی داشتی؟»

گفتم: «ها.»

و ورق زد. و حالا من بودم و او و نقاشی لبهای کوچك من یا شاید فرهاد که بر صورت پیر زن نشسته بود.

پیر زن گفت، با حسرت: «تو هیچ وقت مادرت را این طور نبوسیدی.»

ترسیدم. آلبوم از دست پیرزن افتاد. نفسش پس رفت. به قلبش چنگ زد و به خرخر افتاد.

داد زدم: «چی شد؟»

خیلی سعی کرد بخندد و مرا نترساند، اما ترسانده بود.

گفت: «از خوشحالی است.»

گفتم: «من می‌روم دکتر بیاورم.»

خواستم بلند شوم که دستم را گرفت: «نه! من دیگر زنده نمی‌مانم.»

گریه‌ام گرفت: «این حرفها چیه که می‌زنی؟ اگر دکتر بیاید...»

گفت: «فایده ندارد. من سالهاست که مُرده‌ام.»

دستم را از توی دستش درآوردم، و دویدم.

داد زد: «نه!»

و صدای خرخرش آمد.

نتوانستم بروم. از دهانش داشت کف می‌آمد.

گفتم: «پس چکار کنم؟»

گفت: «مرا ببر تو حیاط.»

گفتم: «چطوری؟»

گفت: «با دوچرخه‌ات.»

و گوشهٔ اتاق را نشانم داد. یك دوچرخه آنجا بود. آن را تا به حال ندیده بودم. دویدم. دوچرخه را آوردم. پر از خاك بود و تار عنکبوت. تارهاش را گرفتم و پیرزن را سوار دوچرخه کردم.

گفت: «برو!»

و رفتم. از اتاقهای تو در تو و سرخ، راحت و آرام گذشتم، و از پله‌ها، با مکافات و هزار دردسر ریز و درشت. حتی نزدیك بود پیر زن بیفتد زمین. من نگران بودم و او می‌گفت، با خنده: «بالاخره با دستهای خودت مرا سوار دوچرخه‌ات کردی، کِیس!»

و انگشتهاش را تو موهام فرو می‌کرد. آنها دیگر برایم مار نبودند، مثل انگشتهای ننه صفورا که اگر کتکم می‌زد، آخر شب فرو می‌شدند توی موهای بلندم و من چقدر خوشم می‌آمد. به حیاط رسیدیم. همه درختهای باغچه مثل چتر بودند و من نمی‌دانستم چه درختی اند و بعدها فهمیدم همه شان بید بوده‌اند، بید مجنون.

گفت: «حالا خاك باغچه را بکن!»

گفتم: «چرا؟»

گفت: «می‌خواهم پسرم با دستهای خودش مرا بگذارد تو گور.»

تنم لرزید.

گفتم: «نه.»

گفتم: «نمی‌توانم.»

گفتم: «این حرفها چیه که می‌زنید؟»

از چرخ پیاده شد، تلوتلو می‌خورد، می‌لرزید و تلوتلو می‌خورد. رفت کنار دیوار و تیشه‌ای را از روی میخی کند و به دستم داد: «این آخرین خواهش من است.»

گفتم: «نه.»

گفت: «به خاطر من.»

گفت: «به خاطر شیرین.»

گفت: «به خاطر مادرت.»

تیشه را با دستهای لرزان گرفتم و به جان باغچه افتادم و آن قدر کندم تا به یك اسکلت رسیدم. اسکلتی به اندازه خودم، وحدس زدم باید فرهاد پسر، فرهاد دوم باشد، و خودش بود. به جمجمه‌اش انگار تیشه‌ای خورده بود، و دوچرخه‌ای هم در کنارش بود، مثل همان دوچرخه که پیر زن را باش به حیاط آورده بودم. ترسیدم و دیگر نکندم. منتظر ماندم پیرزن بگوید پس چرا نمی‌کنم، چرا معطل مانده‌ام، اما صدایی نیامد. سرم را از گودال بیرون آوردم. پیر زن افتاده بود زمین. صداش زدم. جواب نداد. پریدم بیرون. رفتم بالای سرش. با چشمهای سبزش داشت نگاهم می‌کرد. گفتم: «آنجا...»

و دیدم مژه‌هاش به هم نمی‌خورد، سینه‌اش بالا و پایین نمی‌رود، نمی‌خندد، نمی‌گرید، و دیگر مرا فرهاد خودش نمی‌داند، نمی‌داند. دلم لرزید. نشستم. و با کف دستم چشمهاش را بستم. صورتم را به صورت سفیدش نزدیك کردم و لبهای لرزانم را به گونهٔ سردش چسباندم. حتم داشتم اگر زنده بود، می‌گفت: «بالاخره مرا به آرزوم رساندی.»

با همان وضع آمدم بیرون. پیر مردی داشت از یك ماشین پیاده می‌شد. عینکی داشت درشت. مرا که دید، گفت، زیر لب: «پس فرهادی که می‌گفتند پیدا شده، تویی؟»

و دهانش باز ماند. گمانم همان عکسی بود که عینك داشت و روزگاری شوهر شیرین بود و همان فرهاد، همان فرهاد اول بود.

از کنارش رد شدم. صدای دویدنش را شنیدم. و صدای فریادش که می‌گفت: «شیرین! شیرین!»

خانه‌مان را نمی‌دانم چطوری پیدا کردم. فقط می‌دانم آقاجانم کتك سیری بهم زد و خواست بداند کجا بوده‌ام، لباسهام کجاست، این لباسها مال کیست، و چرا تهمورث را ترسانده‌ام و بابای بی چاك و دهانش را به جانش انداخته‌ام. کتکم را با خیال راحت خوردم و حتی یك لحظه هم نتوانستم به خودم جرأت بدهم که گریه کنم. خیال شیرین خانم نگذاشت راحت بنشینم. بلند شدم. لبم لرزید. آقام گفت: «باز هم انگار تنت می‌خارد؟»

ننه صفورا گفت: «رو نیست که. سنگ پا ماله قزوین است.»

مهتاج گفت: «چکارش دارید؟ لابد رفته بوده سینما.»

رفتم پایین. در حیاط را باز کردم و به غرغرهای افسر خانم گفتم خفه. این کار را هیچ وقت نمی‌توانستم بکنم. آمدم کنار جوی آب. کت و شلوار سفید فرهاد توی جوی آب بود. کار آقام بود. درش آوردم و همان طور خیس پوشیدمش. مهتاج آمد کنارم نشست، لب جوی آب و با پای چپش لجنها را کنار زد و گفت: «به من هم نمی‌خواهی بگویی کجا بودی؟»

گفتم: «باور نمی‌کنی، باور نمی‌کنی.»

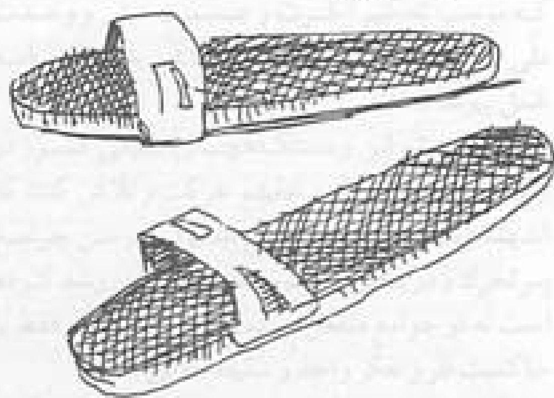
گفت: «مگر کجا بودی؟»

گفتم: «من امروز خودم نبودم، من امروز یك آدم دیگر بودم.»

دمپایی مهتاج از پای چپش درآمد و آب آمد آن را با خودش برد. و مهتاج ندید که بُرد. گفتم: «من امروز خودم نبودم، من امروز رؤیای یك پیرزن بودم.»

و آب آمد دمپایی مرا هم با خودش برد.

از مجموعه: «دنیای کوچك دانیال»



شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی
(گروه فرهنگ عمومیِ شورایعالی انقلاب فرهنگی) ـ ۷

طرح تقویت وگسترش آزادی‌های اجتماعی وفرهنگی

(قسمت دوم)

● جلال رفیع



□ «قسمت اول» طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی که در سال ۶۶ تحت عنوان «مجموعه‌ای از پیشنهادها و توصیه‌ها در جهت ترسیم دورنمایی برای تدوین طرح تقویت و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی» تقدیم شورایعالی انقلاب فرهنگی شده بود، در شماره پیش انتشار یافت. هرچند بعدها تغییرات مختصری در متن این طرح پدید آمده، اما اساس و استخوانبندی طرح مذکور، همان است که بوده است. قبلا مقدمهٔ طرح مذکور را که شامل فصل اول یعنی بحث‌ها و بخش‌های «آزادی و اوصاف، آزادی و تعارضات، تعارض آزادی با استقلال و امنیت اجتماعی، تعارض آزادی با سلامت و هدایت نسل جوان» و در واقع شامل مبانی فکری و دیدگاههای حاکم بر طرح موردنظر است، در چهل و دومین شماره «ادبستان» ملاحظه کردید. فصل دوم (اهداف)، فصل سوم (اصول)، فصل چهارم (عرصه‌ها) و فصل پنجم (سوءاستفاده کنندگان از آزادی و آزادی در وضعیت موجود و مطلوب) را پس از این ملاحظه خواهید کرد.

همانطور که پیشتر نیز اشاره شد مسئولان نظام در سال ۶۶، از طریق شورایعالی انقلاب فرهنگی، به هر دلیل، تدوین چنین طرحی را خواستار شده و به عبارت دیگر چنین به نظر می‌رسد که از بررسی مجموعه اوضاع و احوال اجتماعی در آن زمان (زمان حاکمیت دولت مهندس موسوی) به این نتیجه رسیده بودند که باید در جهت تقویت جوّ نقد و نقّادی و گسترش آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی در مراکز آموزشی و صدا و سیما و مطبوعات، طرح حتی‌المقدور جامعی تهیه و تدوین شود. همین امر می‌تواند نشان‌دهنده‌ی واقعیت‌ها و مقتضیات اجتماعی از یکطرف و ذهنیّت‌های موجود ازطرف دیگر در زمان تدوین این طرح باشد.

ضمناً در متن موادّ و بندهای این طرح (هرچند شأن نزول آن، سال ۶۶ بوده) ملاحظه خواهید کرد که هم به مسئله سوءاستفاده از آزادی و هم به مسئله «تهاجم» و فی‌الواقع تهاجم فکری و فرهنگی معارضان، توجه داده شده است. در هرحال مجموعه موادّ این طرح در ارتباط با یکدیگر قرار داشته و لذا بخش‌های مختلف آن را نمی‌توان منفك و مستقل از هم مورد بررسی و داوری قرار داد. بدیهی است که این طرح هم مثل همه طرحها و برنامه‌ها و مصوّبات دیگر «خصوصاً باتوجّه به زمان تنظیم و تدوین آن»، علی‌القاعده دارای محاسن و معایب، امتیازات و کاستی‌ها و بالأخره شامل موارد درست و نادرست است. امّا در زمان خود و در حدّ خود لااقل شروع مبارك و تلاش ارزشمندی بوده است در جهت روشنتر کردن و به لباس قانون درآوردن مفاهیم سیاسی و فرهنگی و اجتماعی مهمی مانند آزادی و انتقاد و نیز (تا حدّ امکان) تشخیص و تعیین حوزه‌ها و نزدیك شدن به مرزها و چارچوبه‌های قانونمند.

□ □ □

■ فصل دوم ـ اهداف

۱ـ تامین آزادی‌های سیاسی و اجتماعی در حدود قانون، احترام به اصل آزادی توام با مسئولیت انسان، مشارکت فعال و آزادانه مردم در سرنوشت سیاسی و اجتماعی و فرهنگی خویش، گسترش آزادیهای مشروع همراه با تحقق و توسعه عدالت فردی و اجتماعی و به عبارت دیگر احیای حقوق عامه و حفظ حریت و آزادگی انسانی در نظام و جامعه‌ی مبتنی و متکی بر معیارها و ارزشهای الهی که از اصول مهمه مصرحه در قانون اساسی جمهوری اسلامی است، باید به عنوان یك مجموعه و میثاق اجتماعی مورد تایید و حمایت آحاد ملت و اعضای دولت و حکومت و شخصیتهای معتبر و متنفذ جامعه قرار گیرد.

■ فصل سوم ـ اصول

الف ـ درباب انتقاد پذیری

۲ ـ مسئولان اجرایی طراز اول نظام و جامعه، باب انتقاد از خود را گشوده، به عنوان نخستین اصل در مورد انتقادپذیری و ترویج این روحیه، عملکرد خود و همکاران خود را با محك نقد ارزیابی کنند و از مدح و ستایش دائم نسبت به اشخاص و امور، جداً پرهیز نمایند.

۳ـ متصدیان و مسئولان امور در سخنرانی‌ها، پیامها، مصاحبه‌ها و خطبه‌های نماز جمعه، فصلی را به نقد و نقادی و اظهارنظر آزاد و ذکر دیدگاه‌های مختلف در مورد موضوعات روز اختصاص داده و جو ترس از متهم شدن و بیش از حد احتیاط کردن را که به خودسانسوری و از دست دادن شجاعت در اظهارنظر علمی و نفی بینش اجتهادی و تعقّلی و تسلیم شدن در برابر جوّ حاکم در این یا آن زمینه‌ی موردبحث می انجامد، بشکنند و عملاً به رفع موانع آزادی بیان و اظهارنظر بپردازند.

۴ـ مسئولان و دست اندرکاران، ضمن ستایش از آزادی‌های مشروع و روحیه انتقادپذیری، همگان خصوصاً وسائل ارتباط جمعی و به ویژه صاحبنظران مومن و صالح را مستمراً به نقد و ارزیابی مداوم امور دعوت نمایند و تاثیرات مثبت نقادی را تشریح کنند.

۵ـ اعضای شورایعالی انقلاب فرهنگی و به ویژه سران قوای سه گانه و رئیس هیئات دولت، در مقاطع زمانی معین و مواقع مناسب، با تشکیل جلسات و دعوت از مجریان امور یا با ابلاغ توصیه‌های جدّی و مشروح و مستدل، مسئولان را به طور منظم و مکرر به استماع نظریات و انتقادها و پرس و جوهای مردم و کارکنان زیرنظر خود و وفادار بودن به صبر و بردباری وسعه صدر و انتقادپذیری به عنوان یك فریضه اسلامی و اجتماعی دعوت نمایند.

تبصره ۱ـ باید توجه داشت که در جامعه آزاد و در میدان مباحثه و نقد و نقادی، ارشاد و کنترل و مراقبت دائم نیز لازم است و تلاش و کوشش هدایت گران و برنامه‌ریزان باید مصروف آن گردد که همواره وسائل عرضه افکار حق آماده باشد و در اینمورد اتخاذ سیاستهای هماهنگ و یکسان از سوی نظام امری ضرور است.

تبصره ۲ـ شورایعالی انقلاب فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، کلیه دستگاههای ذیربط و نیز وسائل ارتباط جمعی، وضعیت موجود و نقاط قوت و ضعف را به طور دائم بررسی کرده، نتایج مثبت و منفی ناشی از برخوردهای انتقادی و میزان وفاداری مسئولین و مردم به انتقاد و انتقادپذیری را ارزیابی نمایند و طرق تقویت جهات مثبت در جوّ نقد و انتقاد و همچنین شیوه‌های مناسب برای کنترل و مراقبت و مقابله با جهات منفی و تجاوز از حدود آزادی مشروع را شناسائی و پیشنهاد نمایند.

۶ـ از مجریان و دست اندرکاران امور خواسته شود که در برابر انتقاداتِ وارده:

الف ـ خود را عملاً و با زبان حال و قال، معصوم و غیرقابل نقد و انتقاد نشان ندهند و اعمال و سیاستهای اجرایی خود را بی‌نیاز از «امر به معروف و نهی از منکر» ندانند.

ب ـ انتقادات دیگران را پیشاپیش با این دید و انتظار بشنوند و بخوانند که هرچند ممکن است در یك بررسی دقیق و عمیق، درست و وارد نباشد، امّا تحمّل آن و مواجهه منطقی و محترمانه با آن، لازمه وفاداری به اصل اساسی نقد و انتقاد و شرط تحکیم و تقویت آن و آموزش دهنده‌ی طرق صحیح نقد و نقادی است.

ج ـ به اظهارات دیگران در مورد حوزه کار خود، با سوءظن و بدبینی نگاه نکنند.

د ـ به جای پاسخ و توضیح، انتقاد کننده را به تبعیت از خط و ربط خاص و اغراض نادرست متهم نکنند.

هـ ـ این فرض را که انتقاد هر انتقاد کننده به طور اجتناب ناپذیر با اشتباهاتی درآمیخته است محتمل بدانند و قبول کنند که اشتباه از لوازم و عوارض انتقاد و دامن زدن به جوّ انتقاد است و هیچ اصل اساسی و مهمی نباید به خاطر پاره‌ای از عوارض احتمالاً منفی نادیده انگاشته شود. میزان قدرت روحی و فکری هر فرد مسئول و اعتقاد او نسبت به اصل نقد و انتقاد، به میزان فداکاری و خویشتن‌داری و متانتی بستگی دارد که در برخورد با انتقادات نادرست و ناوارد، به خاطر ابقای اصل آزادی و انتقاد از خود، نشان می‌دهد و باید واقعاً باور داشته باشد که هیچگاه در عرصه تجربه، جوّ انتقاد به صورتی که هرگز با هیچ اشکال و اشتباهی همراه نشود شکل نگرفته و نمی گیرد.

و ـ میان اشتباهی که به بیان کذب و تهمت منجر شده ولی انگیزه منتقد، وفاداری به اصل انتقاد و خیرخواهی و دلسوزی بوده است، با دروغگویی‌ها و تهمت زدن‌هایی که از انگیزه‌های دیگری مانند اغراض ناسالم شخصی و گروهی ناشی می‌شود تفاوت ماهوی و بنیادی قائل شوند.

ز ـ میان اشتباهات منتقدی که از طریق وسایل ارتباط جمعی عمل کرده است و مسئولیت انجام وظیفه‌ی نقد و نقادی در رسانه‌ها را برعهده داشته است با اشتباهات منتقدین دیگر فرق بگذارند.

ح ـ از اینکه براثر انتقادات دیگران احتمالاً منزوی یا منفعل شوند نهراسند و باور داشته باشند که در صورت ارائه پاسخ مستند و مستدل، مبادله نظریات و افکار مختلف از طریق انتقاد و نقادی، در دراز مدت به نفع آنها نتیجه خواهد داد.

ط ـ با اظهار روحیه تواضع و سعه صدر، به ارائه پاسخ مستند و مستدّل اکتفا کنند و با وجود انتشار پاسخ و توضیحی که البته حق قانونی و شرعی آنهاست، حتی المقدور به سلاح قضاء و دادگاه و شکایت، که موجب تاثیرات منفی در افکار عمومی بوده، روحیه انتقاد و وفاداری به این اصل مهم اجتماعی را می‌میراند و از بین می برد، متوسل نشوند.

ی ـ پاسخ دهندگان به انتقادات، با نحوه پاسخگویی خود شیوه انتقاد صحیح و بیان دوستانه و خیرخواهانه را به منتقدی که اشتباه کرده است بیاموزند و از پاسخگویی کینه‌توزانه و توام با دشنام و تهدید پرهیز نمایند.

تبصره: موارد خاص و محدودی که مقابله به مثل و استفاده از شیوه بیان منتقد مهاجم علیه خود او به منظور تفهیم آثار و عواقب سوء شیوه‌های برخورد نادرست و نتیجتاً تنبّه وی در آن موارد، ناگزیر و لازم است، مستثنی است.

۷ـ مسئولان اجرایی فقط در مواقعی که یکی از وسائل ارتباط جمعی بواقع یا به تصوّر آنان اشتباه کرده یا در مورد خاصی از حد قانونی تجاوز می کند به مقابله با تخلفات آن برنخیزند، بلکه در مواقعی که حقوق و جایگاه رسانه‌های همگانی به وسیله فردی عادی یا یکی از مسئولان و متنفّذین تضییع شده یا از طریق سخنرانی و نوشته و طرق دیگر با آنها برخورد نادرستی انجام می گیرد نیز دفاع از حریم آزادی را وظیفه خود دانسته از وسائل ارتباط جمعی حمایت کنند و با ضایع کننده حقوق آنها در هر سطحی باشد، به تناسب مورد، مقابله نمایند.

۸ـ همواره در پی کشف خطا و اشتباه رفتن و به اصطلاح فقط کمین کردن و مچ گرفتن و صرفاً شیوه های سلبی به کار بردن، حلال مشکل نیست، بلکه باید از سیاست تشویق مؤثر نیز بهره گیری به عمل آید و نمونه های انتقاد صحیح و سازنده شناسایی و معرفی شود و هریك از وسایل ارتباط جمعی که در زمینه‌ها و موضوعات خاصی با مراعات ضوابط و شرایط لازم نقادانه برخورد کرده و با اتخاذ شیوه های مناسب موجبات حسن تأثیر را در میان مخاطبان فراهم آورده است، مورد تشویق و تقدیر مستقیم یا غیرمستقیم قرار گیرد.

۹ـ ترتیبی داده شود که افراد و اصناف مختلف مردم با تمرین و تکرار مداوم و آموزش و ارائه نمونه‌های مناسب از سوی وسایل ارتباط جمعی و اعمال شیوه های صحیح و اجرای برنامه های تایید و تشویق شده از سوی حکومت، به آرمان امر به معروف و نهی از منکر واصل شده، اصل اساسی ولایت و نظارت متقابل در جامعه ایمانی و انتقاد از یکدیگر را به نحوی که موجب تحکیم اخوت و صمیمیّت دینی و وحدت ملّی و مصلحت نظام و نظم اجتماعی باشد، جامه عمل بپوشانند.

۱۰ـ مسئولین و دستگاههای تبلیغی کشور در جهت تقویت این نظر و عقیده حرکت و تلاش کنند که اندیشه اسلامی در طول تاریخ همواره در متن جوامع پرتحرك و در بطن برخوردهای انتقادی رشد کرده است نه در جوامع منفعل، مرده، سرد و ساکت و فقط با حاکمیت طرز تفکر واحد و سلیقه خاص.

۱۱ـ همه مسئولان و دست اندرکاران دستگاه دولتی و حکومتی و نیز وسائل ارتباط جمعی، ویژگی‌های اختلافات طبیعی و غیرطبیعی و رشد دهنده و ضایع کننده را برشمرده وجوه تمایز آنها را برای افکار عمومی تشریح نمایند و نشان دهند که

اختلافات علمی و نظری و انتقادات دوستانه و خیرخواهانه، باعث تقویت آراء و اندیشه‌های صحیح و موجب استخراج دفائن عقول و ذخائر روح و ذهن و ظهور قوا و استعدادات فطری و معنوی انسان است.

۱۲ـ تامین امنیت، خصوصاً امنیت معنوی و حیثیتی، برای اظهارنظر آزادانه و نقادانه‌ی صاحبنظران، شرط لازم است و اتخاذ سند از سخن این و آن در گذشته و حال به منظور مثله کردن سخن آنان و منقطع ساختن آن از شرایط زمان و مکان و نتیجتاً پرونده سازی و تکفیر و تفسیق و متهم کردن و افترا زدن و جوسازی و تحریك دیگران به جای نقد و بررسی منطقی و محققانه‌ی آراء و افکار آنها ممنوع و مغایر با اسلام و احکام اسلامی اعلام شود.

تبصره ـ مسئولان و سازمانهای دستگاههای ذیربط خصوصاً در حوزه قضائی و فرهنگی همچنانکه با مظاهر لاابالیگری و هرزه درائی و بی بندوباری تحت پوشش آزادی، مبارزه می کنند، به همان اندازه نیز علیه مظاهر استبداد رای و حق کشی ها و تجاوز به حریم حقوق و آزادیهای مشروع مردم، به مبارزه برخیزند.

ب ـ در باب انتقاد کردن

۱۳ـ همانطور که روحیه انتقادپذیری رشد و گسترش می یابد، اصل اساسی انتقاد کردن نیز باید با توجه به ویژگی های ذیل، تحکیم و ترویج پیدا کند:

الف ـ وجود حسن نیت و اخلاص و عدم غرض ورزی. (هنر به چشم عداوت بزرگتر عیب است. وحب الشیء یعمی و یصمّ).

ب ـ دعوت از طریق حکمت و موعظه حسنه.

ج ـ توجه به حق و نفی باطل و به عبارت دیگر اصالت و تقدم نقد افکار بر نقد اشخاص.

د ـ دعوت به خیر و نفی ضدارزشها با عمل و نه فقط با حرف و ادعا. (کونوا دعاة الناس بغیر السنتکم).

هـ ـ تکیه کردن بر دلیل و مدرك و عقل به جای صرفاً عاطفه و احساس.

و ـ رعایت ادب و نزاکت و احترام و به کار گرفتن لحن و شیوه بیان مناسب و موثر و دوستانه و پرهیز از طعنه و کنایه نیشدار و آزار دهنده و جریحه‌دار کننده‌ی احساسات. (طعن اللسان امضّ من طعن السّنان).

ز ـ مطالعه و تحقیق و استخبار قبلی و عدم اتکاء به مسموعات و استنباطات ضعیف یا بی پایه. (کفی بالمرء جهلاً ان یکون محدث بکل ما سمع).

ح ـ اطلاع از ضوابط قانونی و مقررات.

ط ـ پرهیز جدی از دروغگویی، اغراق، تهمت زدن و تحریف کلام در نسبت دادن ها و قضاوت ها.

ی ـ ترك خصلت خودبرتربینی و تعریف از خود و ادعای بیمورد در اثنای انتقاد.

ك ـ عدم تجسّس در امور شخصی و خصوصی.

ل ـ انتقاد از خود و خود را متهم و مستحق نقد و انتقاد و اشتباه دانستن و از موضع استکباری و خودبرتربینی انتقاد نکردن. (العاقل من اتهم رأیه ولم یثق بکل ما تسول له نفسه).

م ـ آگاهی علمی و فنی در حد لزوم نسبت به موضوعات پیچیده و تخصصی مورد نقد و بررسی.

ن ـ اطلاع در حد امکان نسبت به مشکلات و موانع و امکانات موجود در حوزه کار فردی که مورد انتقاد قرار می گیرد.

س ـ صحیح العمل بودن انتقاد کننده و متعهد بودن خود وی. (سفله چون به هنر با کسی برنیاید، به خبثش در پوستین افتد).

ع ـ تفکیك موارد مثبت و منفی، قوت و ضعف، عیب و هنر از یکدیگر و پرهیز از منفی بافی و بزرگ نمایی. (عیب وی جمله بگفتی هنرش نیز بگوی).

تبصره ـ باید دانست که هرگاه آزادی در موارد معیّنی به افشای اسرار نظامی و امنیتی، به هوچیگری و پروپاگاند کاسبکارانه و فریب دهنده، به غوغاسالاری و اغواگری، به هتك حرمت و دشنام و افترا منجر شود و این امر به اثبات برسد، دیگر آزادی نیست، بلکه ضد آن است و در اینصورت دیگر مشمول این مصوّبه و مستحق بهره گیری از حمایتها و امتیازات مربوط نخواهد بود.

■ فصل چهارم ـ عرصه‌ها

الف: رادیو و تلویزیون

۱۴ـ از آنجا که رادیو و تلویزیون، خصوصاً تلویزیون، بیشترین تاثیر را در اشاعه آگاهی ها و ارزشهای مطلوب می تواند داشته باشد، باید هریك متناسب با نوع و نحوه کار خود برنامه های جذاب، فراگیر و حساب شده ای را در جهت نشر آرا و افکار مختلف و متنوع تهیه و ارائه نماید و برنامه های مذکور را به منظور گسترش و بهبود هرچه بیشتر مستمراً مورد حمایت و هدایت مؤثر و مفید قرار دهد.

۱۵ـ تشکیل میزگرد و نیز مناظره و مباحثه مطبوعاتی و رادیویی و خصوصاً تلویزیونی، به منظور انتشار نظریات مختلف در باب موضوعات متنوع روز و مبتلابه عموم، از شیوه های مهم و موثر در جهت اشاعه آزادی های مشروع و تقویت روحیه نقادی و انتقادپذیری در جامعه محسوب شده، به منظور تقویت و تبادل و تحمّل افکار مختلف و آموزش چگونگی مواجهه صحیح با نظریات دیگران، عملاً مورد توجه و حمایت قرار گیرد.

تبصره ۱ـ برنامه‌های اشاره شده در عین آنکه نباید خسته کننده و تصنعی باشد، نباید بجای عرضه شیوه های سالم و سازنده‌ی مباحثه و مناظره علمی، به ارائه و انتشار نمونه‌هایی از منازعه و درگیری و تخطئه بیانجامد.

تبصره ۲ـ مواجهه مستقیم و طبیعی مردم و مسئولین از طریق وسایل ارتباط جمعی به نحوی که هم نظر و سئوال مردم مطرح شده و هم توضیحات مسئولین مطرح گردد، موجب تحکیم و توسعه فضای آزادی بیان و نظر خواهد شد. تقویت بیشتر و فعالتر کردن برنامه‌ها و طرح هایی که نظریات و انتقادات مردم را از طریق رادیو و تلویزیون منتشر می کند و همچنین بهبود و گسترش ستون ها یا صفحات ویژهٔ سئوالات مردم از وزارتخانه ها و نهادها و پاسخ وزرا و مسئولین آن دستگاه ها در مطبوعات و خصوصاً رادیو و تلویزیون، قدم مهم و مؤثری در این مورد است.

تبصره ۳ـ هیچیك از این طرح ها و برنامه‌ها به صورت ضعیف و ناپیگیر و غیرمنظم و بدون آنکه واقعاً وجود آزادی مشروع بیان و نظر را عیناً اثبات نماید و نیز بدون حداکثر بهره گیری از اشکال و شیوه های ابتکاری متناسب با هریك از انواع وسائل ارتباط جمعی، تأثیر موردنظر را نخواهد داشت.

تبصره ۴ ـ استفاده از شیوه‌های جذاب‌تر مانند انواع نمایش‌ها و میان‌پرده‌ها و سریال‌ها، توجه عموم را بیش از پیش جلب کرده تأثیر اجتماعی بیشتری می تواند داشته باشد.

۱۶ـ به طور واقعی و به منظور آموزش و ارائه نمونه وتشویق جامعه به برخورد نقادانه و دوستانه با یکدیگر، ساعت معین و برنامه مشخصی با پیش‌بینی ومطالعه و چاره جوئی قبلی و مراقبت بعدی به عنوان تریبون آزاد اعلام شده و هر بار یکی از مسائل اجتماعی از طریق آن تریبون به بحث آزاد و عمومی گذاشته شود و عموم مردم خصوصاً جوانان درآن برنامه شرکت داده شوند و حذف مطالب به حداقل لازم برسد و با استفاده از مجریان مطلع ومتعهد و هوشمند و سخندان، هم بر جذابیت برنامه و هم بر قوت و قدرت مراقبت و کنترل آن افزوده گردد.

۱۷ـ وسایل ارتباط جمعی (رادیو و تلویزیون و مطبوعات) مستقلاً یا از سوی دستگاه‌های دیگر، مسابقات سراسری ترتیب داده وانواع امتیازات و جوایز مادی و غیرمادی مناسب و مؤثر را به بهترین انتقادکنندگان و بهترین تحلیل‌های انتقادی که همه جهات و شرایط انتقاد سالم و سازنده و صریح درآن مراعات شده باشد، اختصاص دهند.

ب: فیلم (فیلم سینمایی، تلویزیونی و ویدئویی)

۱۸ـ فیلمهایی که دارای موضوعات اجتماعی وانتقادی است تقویت و حمایت شده مورد توجه جدی قرار گیرد.

۱۹ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سیاستهای لازم‌الرعایه در خصوص تهیه وارائه فیلمهای انتقادی را جمع‌بندی کرده با فیلمسازان و فیلمنامه نویسان درمیان بگذارد و آنانرا به حرکت در این جهت به طرق مناسب تشویق و ترغیب نماید و نمونه‌های معینی را که به طور نسبی می تواند الگو باشد انتخاب و معرفی کند.

۲۰ـ در اینمورد گام اصلی و اساسی، تقویت جناح‌های مؤمن به اسلام وانقلاب و کار آشنا و همچنین راه‌اندازی جریانات فرهنگی و هنری به وسیله افراد و جمعیت‌های خودی و متعهد است. در این صورت آنها خواهند توانست نمونه‌های مطلوب نقد و انتقاد را در این عرصه‌ها عملاً ارائه نمایند.

تبصره: برای تحقق وتبلیغ بسیاری از این اصول و سیاستها می‌توان از شیوه ساخت فیلمهای کوتاه به منظور پخش در سینماهای کشور قبل از فیلم اصلی استفاده نمود.

ج: مطبوعات

۲۱ـ مسئولان روزنامه‌ها و مجلات، ضمن توجه جدّی به نوآوری و ابداع در شیوه کار، بنا به توصیه شورایعالی انقلاب فرهنگی یا شورای فرهنگ عمومی، در هر شماره صفحاتی از نشریه خود را با برنامه‌ریزی جدی، سنجیده، پیگیر و مستمر به طرح انتقادها و نظریات مختلف، متقابل و متنوع افراد ـ اعم از مسئولین و دست اندرکاران امور اداره کشور و آحاد ملت ـ درهمه زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، اداری و فرهنگی و... اختصاص دهند.

تبصره ۱ ـ تنظیم مطالب این صفحات،

حتی‌المقدور به نحوی باشد که هر بار حاوی دو نظریه و دو دیدگاه مختلف و مکمل یکدیگر بوده و موجبات القاء شبهات بدون پاسخ را نیز فراهم نیاورد.

تبصره ۲ ـ شورایعالی انقلاب فرهنگی یا شورای فرهنگ عمومی در مواقع مقتضی باتوجه به مناسبتهای زمانی، موضوعاتی را که شایسته طرح در جرائد ونظرخواهی از صاحبنظران وانتشار نظریات مختلف درباره آنها تشخیص می‌دهند همراه باارائه دلائل و علل این تشخیص، به عنوان پیشنهاد به مسئولان جرائد عرضه کرده و یا به وسیله تشکیل جلسات تبادل‌نظر از آنان درخواست کنند که نسبت به موضوعات مطرح شده توجه جدّی نشان دهند.

۲۲ـ روزنامه‌ها و مجلات، با جدیت تمام، صفحات مهم و قابل توجهی را به انعکاس نامه‌ها و نظریات مردم به نحو مطلوب و مؤثر تخصیص داده، ضمن اعلام در صفحه اول، پاسخ دستگاه‌های اداری ذیربط را در کمترین فاصله زمانی بعد از آن انتشار دهند.

تبصره ۱ ـ پاسخ دستگاههای ذیربط باید حتی‌المقدور کافی، مستدل و مستند باشد و مسئولان مطبوعاتی و دولتی دراینمورد، هماهنگی و ارتباط مستمر داشته شیوه‌های مطلوبتر را تعیین خواهند کرد.

تبصره ۲ ـ در گزینش نامه‌ها و نظریات عرضه شده، آنچه به عامه مردم ارتباط داشته ناظر به مسائل و مشکلات عمومی است اولویت خواهد داشت.

تبصره ۳ ـ نامه‌هایی که صرفاً اداری است و نیز نامه‌هائی که پاسخگوئی به آنها بایداز طریق معمول و غیرمطبوعاتی انجام گیرد، از شمول این بند خارج است.

تبصره ۴ ـ همراه با کاربرد این شیوه در روزنامه‌ها و مجلات یادآوری شود که نباید ارباب رجوع، شرح مسائل و مشکلات خود را به جای آنکه ابتدا برای ادارات و دستگاههای ذیربط بنویسند، یکسره به مطبوعات ارجاع کنند، درعین حال مطبوعات درحد خود پناهگاه و مرجع تظلّم عموم بوده، به نحوی عمل کنند که اگر کسی پاسخ خود را از سوی دستگاههای دولتی نتوانست دریافت نماید، از این طریق بتواند مسأله را پیگیری کرده، انتقاد کند و توضیح لازم را بشنود.

۲۳ـ اصلح آن است که ترتیبی داده شود تا روزنامه‌ها و مؤسسات وابسته به نظام و انقلاب اسلامی، هفته‌نامه‌های مستقلی را همراه با روزنامه منتشر کنند و در تمامی صفحات آن به نقد و نقادی درزمینه‌ها و موضوعات مختلف علمی و فرهنگی و سیاسی و اقتصادی و نظائر آن پرداخته مقالات و مطالب انتقادی نمونه و برگزیده رادر آن درج نمایند.

تبصره ۱ ـ نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات درتهیه و تنظیم اخبار و مطالب، روزنامه را وسیله درج نظریات شخصی و یا تسویه‌حسابهای افراد و شخصیت‌ها و تقویت یا تضعیف سیاسی خطوط و جناح‌های مختلف قرار ندهند و برای تحقق این اصل از سوی مسئولان وسایل ارتباط جمعی آموزش ببینند.

تبصره ۲ ـ روزنامه و مجله نبایدبه عنوان وسیله و بهانه‌ای برای مطرح شدن اشخاص و تبلیغ این و آن مورد استفاده شخصی و خصوصی قرار گیرد.

تبصره ۳ ـ سیستم خبردهی به نحوی باشد که حتی‌المقدور، مواضع و دیدگاههای شخصی در قالب آن تبلیغ نشود و واقعیت را فدای نظریات شخصی نکند.

۲۴ـ عوامل و زمینه‌های مطلوب در جهت راه‌اندازی و تقویت و توسعه مجلات و نشریاتی که در زمینه نقد سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، علمی و فقهی و نظائر آن به وسیله افراد متعهد، عالم، کاردان و هوشیار، به طور مستقل اما برخوردار از حمایت‌های نظام فعالیت می‌کنند یا باید بکنند، فراهم آمده موانع موجود شناسائی و رفع گردد.

تبصره ۱ ـ تسریع در صدور مجوز قانونی برای چنین نشریاتی بدور از تشریفات اداری دست و پاگیر و تلف‌کننده وقت، حمایت مادی و معنوی از این نشریات و قرار دادن امکانات و تدارکات لازم در اختیار آنها و به طور کلی کمك به ظهور و شکل‌گیری این قبیل حرکتهای فرهنگی و انتقادی و دفاع از موجودیت و تداوم این حرکات از شرایط مهم تحقق اهداف مورد نظر خواهد بود.

تبصره ۲ ـ باز گرفتن این حربه از دست مخالفین فکری و سیاسی نظام، جذب نسل جوان و تحصیلکردگان، همچنین به دست دادن تعریف و ارائه نمونه‌ی واقعی از انتقاد موسوم به انتقاد صحیح و سازنده و رشددهنده فقط از این طریق میسر است.

د: کتاب

۲۵ـ در مورد کتاب، سیاست مقابله فکر با فکر و فرهنگ بافرهنگ و کتاب باکتاب ترویج شده و ترتیبی داده شود که با مقدمه‌نویسی و شرح محققانه و پاسخگویی مستدّل و مؤثر به منظور دفع جنبه‌های منفی و تقویت جوانب مثبت، دامنه آزادی قلم و نشر و انتشار توسعه یابد و نویسندگان به تحرك و ابتکار بیشتر سوق داده شده به تحصیل نتایج مفید و مطلوب امیدوار شوند.

تبصره ۱ ـ هریك از مواد مندرج در مصوبه‌ی «اهداف، سیاستها وضوابط نشر کتاب» که با این طرح و این عرصه ارتباط پیدا می‌کند دراین حوزه قرار گیرد و در جهت تحکیم و گسترش آزادی قلم و کتاب براساس قوانین و نیز در جهت تقویت روحیه و روش انتقادی همراه با مواد و بندهای طرح حاضر به اجرا درآید.

تبصره ۲ ـ آنچه در عرصه بیان تصویری (در سینما و تلویزیون) مطرح شده درعرصه کتاب نیز معتبر و لازم‌الاجرا است و عکس این معنا (با توجه به ویژگیها و تمایزات بیان‌های مکتوب و تصویری و...) می‌تواند مصداق داشته باشد.

هـ: مراکز آموزشی

۲۶ـ وزارتخانه‌های آموزشی (وزارت آموزش و پرورش، وزارت فرهنگ و آموزش عالی و...) ترتیبی بدهند که تمرین و ممارست علمی و تحمل آراء و نظریات مختلف از دوران دبستان آغاز شده، در دانشگاه نیز ادامه داشته باشد.

۲۷ـ معلمان و دبیران در پرورش روحیه آزادمنشی و شجاعتِ اظهارنظر و استقلال رای در میان کودکان و جوانان نقش عمده و تعیین کننده‌ای دارند. وزارت آموزش و پرورش درزمینه کشف شیوه‌های هرچه بهتر و علمی‌تر از طریق برگزاری جلسات و سمینارها و صدور دستورالعمل‌های مشروح و مستدل، اقدام خواهد کرد.

۲۸ـ هر معلم و دبیر می‌تواند به عنوان موضوع انشاء یا در قالب نامه‌نگاری خصوصی از دانش‌آموزان بخواهد که نظریات و انتقادات خودرا در مورد رفتار و نحوه کار آموزگار و استاد مطرح کنند و بدینصورت روش و منش آزاداندیشی و نقادی و مباحثه و مواجهه منطقی و برهانی را در میان آنان ترویج نماید.

۲۹ـ نشریات دیواری و غیر دیواری، تئاتر و نمایش، مجالس عمومی بحث و گفتگو و نیز مباحثه دو دانش‌آموز در کلاس درس در مورد یك موضوع انتخاب شده علمی یا سیاسی و اجتماعی می‌تواند به عنوان شیوه‌ها و راه‌های مناسب در جهت پرورش قوه تفکر و ژرف اندیشی و تقویت روحیه آزادی و نقادی و همچنین تمرین مناظره و مبادله سالم فکری و فرهنگی براساس موازین و مبانی مسلم عقلی و عقیدتی در میان دانش‌آموزان مورد استفاده قرار گیرد.

۳۰ـ واداشتن دانشجویان به کارهای تحقیقی و پژوهشی به منظور آگاهی عمیق و همه جانبه آنان از آراء و نظریات مختلف و برقراری جلسات مباحثه علمی به منظور حلاجی و نقادی آراء و نظریات مذکور بدور از جنجال و اتهام و انتشار نشریات ویژه نقد و بررسی در محیط دانشکده‌ها و برگزاری سمینارها و گفتگوهای فعال و عالمانه، از امور ضروری و لازم‌الاجرا در دانشگاه‌هاست.

تبصره ۱ـ عادت دادن اهل مطالعه و دانشجویان به مطالعه کتب دیگران و آگاهی از اقوال و آراء مختلف، معمولاً موجب قوام و دوام فکری و به اصطلاح واکسیناسیون و مصونیت فرهنگی در قبال تهاجمات خواهد بود و اساساً «آزادی» و «آگاهی»، لازم و ملزوم یکدیگر بوده بطور جداگانه قابلیت تحقق نخواهد داشت.

تبصره ۲ـ شورایعالی انقلاب فرهنگی درجهت تحقق این شیوه‌ها و توصیه‌ها، با روسا و اساتید و دانشجویان دانشگاهها به منظور تبادل نظر و یافتن راه‌حلهای مناسب و ابتکاری، جلسات توجیهی مستمر خواهد داشت.

تبصره ۳ـ مفاد تبصره ۲ در مورد مدارس و دبیرستانها نیز اعمال می‌شود.

۳۱ـ حوزه‌های علمیه و مراکز تحصیل و تدریس علوم دینی، همواره بهترین نمونه‌های مباحثه علمی و آزادی و شجاعت در اظهارنظر اجتهادی را ارائه داده‌اند و لازم است که این سنت تاریخی در قالب‌های جدیدتر و جذاب‌تر تداوم پیدا کرده تحت تاثیر نوعی سیاست‌زدگی و محافظه‌کاری و مصلحت اندیشی از میان نرود و در هر مورد آراء و احکام مختلف به مباحثه گذاشته شده با شجاعت مطرح گردد.

تبصره ـ گفتگو و تبادل نظر میان اعضای شورایعالی انقلاب فرهنگی و مدیران و مدرسان و طلاب حوزه‌ها، به منظور همکاری بیشتر درجهت شناسائی راه‌ها و شیوه‌های تحقق سنت مذکور و نمود عینی دادن به این آرمان بزرگ و سازنده و نتیجتاً بهره‌گیری متقابل حوزه و دانشگاه از روشها و شیوه‌های یکدیگر مفید و مؤثر خواهد بود.

فصل پنجم ـ (مؤخره)

الف: سوءاستفاده کنندگان از آزادی (جنبه‌های منفی آزادی)

۳۲ـ مردم و مسئولین، همواره مراقب افراد، گروه‌ها و صاحبان قدرتهای ضد اسلامی و ضد انقلابی که فرصت‌طلبانه و زیرکانه از آزادی‌های مشروح و مردمی به سود منافع خویش و به منظور براندازی نظام سوء استفاده می‌کنند خواهند بود.

سوء استفاده کنندگان از آزادی در جامعه اسلامی و انقلابی ما عمدتاً عبارتند از:

الف: دولتها و قدرت‌های مهاجم و سلطه‌طلب جهانی

ب: رژیم‌های وابسته و ضد مردمی.

ج: سلطنت‌طلبان.

د: آنان که منافع خود را بر اثر انقلاب اسلامی از دست داده‌اند.

هـ: گروه‌های سیاسیِ مدعی و شکست خورده‌ی چپ و راست.

۳۳ـ گروه‌ها و قدرتهای مذکور به دلائل ذیل از آزادی سوء استفاده می‌کنند (عوامل و زمینه‌هایی که ذیلا ذکر شده است موجب تسهیل و تسریع در سوء استفاده از آزادی توسط طیف مذکور در ماده ۳۲ خواهد شد):

الف ـ بسیاری از بهره گیران و استفاده کنندگان از کتاب و مطبوعات و فیلم و... شناخت جامع و صحیحی از اسلام ندارند.

ب ـ نسل جوان و تحصیلکرده و دانشگاهی در عین آشنایی با اسلام معمولاً به فرهنگ غربی و واژه‌ها و اصطلاحات و مباحث و تعاریفی که از آنسو ارائه شده است عادت کرده‌اند.

ج ـ اصول و اهداف و معیارهایی که انقلاب اسلامی می‌خواهد در جامعه تحقق دهد با امیال و خواسته‌های عادی برخی از افراد، معمولاً مغایرت دارد.

د ـ حکومت اسلامی در عین کسب موفقیت‌های عظیم با مشکلات و تنگناهای مهمی که به برخی از اهم علل و عوامل آن ذیلاً اشاره می‌شود روبروست:

۱ـ میراث برجای مانده از رژیم سابق و سیاستهای استبدادی و ضد مردمی و ضد استقلالی آن رژیم که در طول پنجاه سال اجرا شده و عواقبش دامنگیر انقلاب شده است.

۲ـ تهاجمات وسیع استکبار جهانی و ارتجاع منطقه و عمال و وابستگان خارجی و داخلی آنان.

۳ـ فقدان تئوری و برنامه جامع، مدون و روشن در اداره‌ی سیستم و دستگاههای کشور.

۴ـ بی تجربگی و بعضاً ناشیگری مدیران و مجریانی که علی‌رغم تحصیلات عالیه و شناخت‌های سیاسی و اجتماعی و اعتقادی دینی، دارای تجربه کافی و کارساز نیستند.

۵ـ مشخص و صریح نبودن جهت‌گیری حرکت جامعه در مورد محرومین و مستضعفین و طبقات مرفه در عمل و ابهام در مفهوم عدل و عدالت اجتماعی و شیوه‌های وصول به آن و اختلاف نظر جدی و منفی در میان برخی از مسئولین و نتیجتاً عدم توانایی کافی در اقناع افراد و توجیه و تعلیل دعوت مکرر آنان به تحمل و شکیبایی و انتظار و امید به آینده.

تبصره ـ باید توجه داشت که گروه‌ها و طیف‌های ضد انقلاب و مخالف، نارسائی‌ها و تنگناهای مذکور در فوق و امثال آنرا نه به منظور شناسائی و حل مشکلات و حفاظت از نظام بلکه به منظور براندازی و سرنگونی آن مطرح می‌کنند و آنرا ابزار جلب و جذب دیگران قرار می‌دهند.

ب: آزادی در وضعیت مطلوب و موجود

۳۴ـ آزادی ایده‌آل و مطلوب نهایی در جامعه اسلامی آنست که تا حدی که تجاوز از آن موجب هرج و مرج یا تضییع حقوق قانونی دیگران می‌شود گسترده بوده و مشروع و محترم شمرده شود.

تبصره ـ روشن است که مواردی مانند آنچه در تبصرهٔ ۲ بند ب مادهٔ ۳۶ ذکر شده است از اصول فوق مستثنی است.

۳۵ـ تحقق آزادی به نحو ایده‌آل و مطلوب، چنانکه در ماده ۳۲ بدان اشاره شده است، در وضعیت کنونی مشروط به حصول شرایط ذیل است:

الف ـ موجودیت نظام از طریق جنگ یا کودتا و مانند آن در خطر نباشد.

ب ـ نظام اسلامی به قدر کافی دارای افراد کارآمد و نیروهای کاردان باشد.

ج ـ ثبات جامعه به حدی باشد که امکان تولید فکر و کالای فرهنگی و اقتصادی و... به دست انقلابیون متعهد و مؤمن وجود داشته باشد.

تبصره ـ باید توجه داشت که لازمه رسیدن به چنین وضعیتی نیز محترم شمردن و مراعات آزادی است، زیرا برای تحقق آزادی ایده‌آل و مطلوب نهایی بازهم وجود آزادی قانونی، لازم است.

۳۶ـ برای تحقق آزادی در وضعیت کنونی باید نکات ذیل مورد توجه قرار گرفته و مراعات گردد:

الف ـ محارب از غیر محارب، و نیز آنکه نه محارب و نه مخالف نظام اما منتقد یا مخالف دولت و برنامه‌های آن است، همچنین مخالف نظام اما منتقد و منطقی و نیز متجاوز از قانون و ملتزم به اجرای قانون از یکدیگر تفکیک شده مسئولین برای هر صنف از آنها جایگاه متناسب، حد و مرز مشخص و درجات معینی قائل باشند.

ب ـ مدافعان انقلاب واسلام و نظام و به عبارت دیگر «خودی‌ها» در حوزه نقد و انتقاد، از مخالفین و ضدانقلابیون و فرصت‌طلبان تفکیک شوند و انتقادات و خیرخواهی‌های آنان با گفتار و کردار دسته دوم یکسان تلقی نشود.

تبصره ۱ ـ مخالفانی که دستگاههای رسمی و تبلیغاتی، نظریات آنها را مطرح نکرده و از آنان به اصطلاح چهره نمی‌سازند، می‌توانند قانوناً جایگاه مشخص و محدوده معینی برای طرح نظریات خود به شرط مراعات ضوابط قانونی داشته باشند.

تبصره ۲ ـ ضدّیت و تهاجم نسبت به اصول اساسی و مبنایی نظام جمهوری اسلامی قطعاً نمی‌تواند آزاد شمرده شود، اما بهتر است که بحث و گفتگو در این موارد، در برخی مراکز و محافل آموزشی و علمی و تحقیقی به شرط آنکه موجب تحریک دیگران به مخالفت علنی و عملی نباشد خصوصاً برای مدافعان انقلاب و اسلام و نظام، آزاد باشد.

ج ـ سرنوشت انقلاب و اسلام از افراد تفکیک شود و هرچند در مواردی این دو باهم درآمیخته است، اما در موارد بسیار لازم است انتقادات وارده به افراد، تحمل شده و لزوماً به معنای تضعیف انقلاب و نظام تلقی نشود.

د ـ از ایجاد یا پذیرش فضای تصنّعی و جوّ صرفاً احساسی و غیرطبیعیِ فشار در جامعه پرهیز گردد و تضمین عملی و رفتاری لازم برای دفاع از حریم آزادی‌های قانونی ارائه شود و مسئولین خصوصاً در مواردی که برای الزامی کردن (واجب یاحرام کردن) مباحات در جامعه اسلامی تلاش و جوسازی می‌شود از آزادی و حقوق فردی و اجتماعی به طور جدی دفاع نمایند.

هـ ـ انتقادکنندگان و استفاده کنندگان از حق مشروع و قانونی آزادی، با افزایش تجربه و تمرین و اطلاعات و آگاهی‌های لازم، از ذهن‌گرایی به معنای منفی‌بی که رایج است پرهیز نمایند و براثر بی‌تجربگی و خیال‌پردازی و عدم اطلاع کافی از علل و عوامل مشکلات و تنگناها، مسئولین دلسوز و خدمتگزار را با محدودیت و فشار مواجه نکرده و نتیجتاً به دلسردی و انفعال نکشانند.

تبصره ۱ ـ برای این منظور، برقراری ارتباط فعال و منظم و دوطرفه میان دستگاههای خبری و تبلیغاتی و وسایل ارتباط جمعی با مسئولان و مجریان به منظور تبادل نظریات و اطلاعات طرفین، ضروری است.

تبصره ۲ ـ برخورد مثبت و مشوق از سوی مسئولین با انتقادات دلسوزانه و منتقدین خیرخواه و ارائه مکرر نمونه‌های صحیح انتقاد و پرهیز از مقابله به مثل در مواردی که انتقادکننده به اشتباه یا تندروی افتاده و نیز پاسخگوئی مستدل و مستند و توأم با ارائه اطلاعات صحیح به انتقادکننده یکی دیگر از نکات لازم‌الرعایه و مؤثر در تصحیح روابط متقابل مسئولان و مجریان امور با دیگران است.

و ـ انتقادکنندگان اعم از مسئولین و دیگران در طرح مطالب و نقادی‌ها انواع مخاطب‌های موجود و طیفهای مختلف و انبوه افراد عادی و غیرسیاسی را ملاحظه کرده خصوصیات آنان را مورد نظرقرار داده و توجه داشته باشند که بهره گیرندگان از حقّ آزادی و به اصطلاح «مصرف کنندگان محصولات آزادی» چند دسته‌اند و چه تفاوتها و ظرفیت‌هائی دارند و لازمه توجه به نیازها و ویژگی‌های هردسته چیست.

۳۷ـ این طرح در ۳۷ ماده و... تبصره تنظیم و تصویب شده است.

● شکوائیه‌ای خطاب به استاد بی‌بدیل موسیقی و آواز ایران، محمدرضا شجریان

با «تو» ای مرغ سحر!

تا چندی پیش، انتشار هر اثر جدیدی از محمدرضا شجریان، خواننده پرآوازهٔ ایرانی، همچون رویدادی هنری و به مثابه دعوت به ضیافتی از شور و شیدایی بود؛ دعوت به جشن شادی و آگاهی و آنچه بدین جشن، زینت می‌داد، اندیشهٔ پرورده ای بود که در پس اثری سنجیده با صدای خواننده ای مجرب و آزموده موج می‌زد.

شجریان تا سالها پیش، فارغ از دغدغه‌های مادی، مخاطبان خود را سخت جدی می گرفت همه آنان که با موسیقی و دقایق آن آشنایی و انس و الفتی دارند، وسواس و کمال گرایی شجریان را در تدوین هر اثر به دیدهٔ تحسین و اعجاب می نگریستند. در پس هر اثر او، «حسی تاریخی» و دریافت سنجیده ای از زمان و مکان و مقتضیات اجتماعی وجود داشت که به چهرهٔ او تشخص و به شخصیت هنری او اعتباری در حد و مقیاس یك خوانندهٔ ملی می بخشید و بدین ترتیب، افزون بر آوای اطمینان بخش شجریان، شنوندگان صدای او در هر اثر جدید، به چشم رویدادی هنری با مشخصه‌های اجتماعی می نگریستند و در آن، به جستجوی تحولی تازه و بدعتی راهگشا و مکاشفه‌ای عرفانی می‌رفتند. اما چند سالی می شود که او دیگر به رضایت خاطر خواص موسیقی نمی اندیشد. جز به ندرت در مجامع هنری ظاهر نمی شود و هرگاه که سراغی از او می گیری، می شنوی که در تدارك سفری دیگر از سلسله سفرهای شتابزده اش به اروپا و آمریکاست. اگر داستان شیخ صنعان را در قالب مجازی آن بگیریم، شجریان خیل مریدان و رهروان و جمع دوستداران خود را وانهاده و پیرانه سر دل به دختر ترسا سپرده است.

روندی که با موج سفرهای شجریان به غرب آغاز شد، چنان به پیکرهٔ موسیقی ایرانی آسیب وارد آورد که بیم آن می‌رود که تا سالها ترمیم نشود، از بس که بی‌آیین است. خبرهایی که از آن سوها می‌رسد، نگران کننده است. پیداست که گروههای موسیقی در آن دیار نه تنها به هدفهای خود نرسیده، بلکه بسی از اهداف نخستین خود نیز به انحراف گراییده‌اند. درحالی که جمع مشتاقان موسیقی ایرانی، در ایران، برای خرید بلیت‌های کنسرت سر از پا نمی شناسند و با چه دشواری و تحمل مصائبی کارت و یا بلیت ورود به سالن کنسرت را دست‌وپا می کنند، در اروپا و آمریکا، حتی کنسرتهای شجریان، بی‌بهاترین قیمتها را بر خود دارد. و این درحالی است که کنسرتهای هرزه درآیانی که آوردن نامشان این صفحات را ملوث خواهد کرد، تا ده برابر قیمت بلیت شجریان و دیگران به فروش می‌رسد. چنین است که به نظر می‌رسد شجریان مخاطبان راستین خود را در گسترهٔ ایران فراموش کرده و گویی اگر نگوئیم «یکسره» حداقل بخشی از دل را به مخاطبان دیگری در آن سوی مرزهای ایران سپرده است. مخاطبانی که اگرچه درك و دریافت چندانی از دقایق آواز او ندارند (و غالباً در آوای اطمینان بخش او غم غربت را تسکینی می جویند)، باری لابد آن قدر بضاعت دارند که دل استاد بلندپایهٔ آواز ایران را به نحوی بربایند و در نتیجه مدتهاست که آثار جدید شجریان، دیگر شور و جذبه‌های پیشین را برنمی تابد و آواز او گویی از جاذبه‌های پیشین و حال و هوای گذشته اندك اندك دارد تهی می شود؛ و این انصاف نیست. «شجریان» همواره باید در صدر خاص خود نشیند و قدر ویژهٔ خود را ببیند که شایستهٔ این موقعیت است.

دوری و مهجوری شجریان از پاره‌ای نوازندگان بلندپایه که درهرحال، واقعه‌ای خوشایند برای آواز و موسیقی سنتی ایران نیست و مدتهاست دل دوستداران صاحبدل موسیقی را به درد و دریغ آورده است، نه تنها به اعتبار و ارزش کار شجریان آسیبهای جدی وارد آورده است، بلکه اینجا و آنجا و تقریباً همه جا ـ به انفجار خشم مشتاقان صدای او و استادان بلندپایه منجر شده است. خشم؛ آری خشم کسانی که همپایی و همسنگی ساز و آواز را درمی یابند و از درماندگی و نارسایی و کاستی‌های بعضی همنوازان او به خشم می آیند. چه، موسیقی اصیل، جلوه گاه کمال است. عرصه ای است که در آن، کوچکترین خلل نابخشوده می‌ماند و مخاطبان آن، کوچکترین کاستی و نقص را بر اهل آن نمی‌بخشایند چنین است که بسیاری از دوستداران صدای شجریان، اکنون به آثار گذشتهٔ او روی آورده‌اند. آثاری که اگرچه نشانی از استادی نوازندگانی چون عبادی، شهناز، کسایی، پایور، لطفی، منصور صارمی و... دارد، باری، چیرگی شجریان را برنمی تابد. چه، آواز شجریان در آن دوران، به رغم قدرت واستحکام و رسایی صدا، از انعطاف، پختگی و حال عرفانی ـ که آواز ایرانی همواره بدان بالیده است ـ تا اندازه‌ای بی‌بهره بوده است.

موسیقی امروز ایران، بویژه در عرصهٔ آواز، امروز با خلأیی جدی روبروست و بی‌گمان برخلاف باور بعضی آهنگسازان، علت آن نیست که خوانندگان شایسته ای وجود ندارند. چه امروز، چهره‌های برجسته‌ای چون ناظری، صدیف، افتخاری، تعریف، دیلمی، و... می‌توانند با همکاری آهنگسازان و نوازندگان، این کاستی و کمبود را جبران کنند. علت اصلی را باید در عدم همکاری و هماهنگی خلاق میان آهنگساز، نوازنده و خواننده دانست. بی تردید مهمترین منبع الهام خواننده، برای ارائه کاری موفق، همآوایی با نوازنده ای است که قادر باشد زمینه و شرایط لازم را برای ایجاد حس و حال لازم برای خواننده فراهم کند. مسلماً نوازنده نیز در صورتی می تواند به اوج لازم در زمینهٔ نوازندگی دست یابد که با خواننده‌ای آشنا با دقایق و رموز خوانندگی و ردیف موسیقی همکاری کند. عالیترین نمونه همکاری و همدلی خلاق میان نوازنده و خواننده را می توان در همنوایی شجریان و مرحوم عبادی یا لطفی ملاحظه کرد که گویی هر دو به عمیقترین نوع ارتباط حسی و عاطفی دست یافته بودند. اختلاف میان شجریان و لطفی، بی تردید، به هر دو آنها و در نهایت به موسیقی ما آسیبهای جدی وارد آورد. متأسفانه با وجود آنکه این اختلافات بنیان چندان مهم و جدی نداشت، تاکنون، هیچ کوششی برای رفع کدورتهایی از این دست صورت نگرفته است که این خود، نشان از بحران عمیقی می دهد که موسیقی ایرانی را در خود گرفته است.

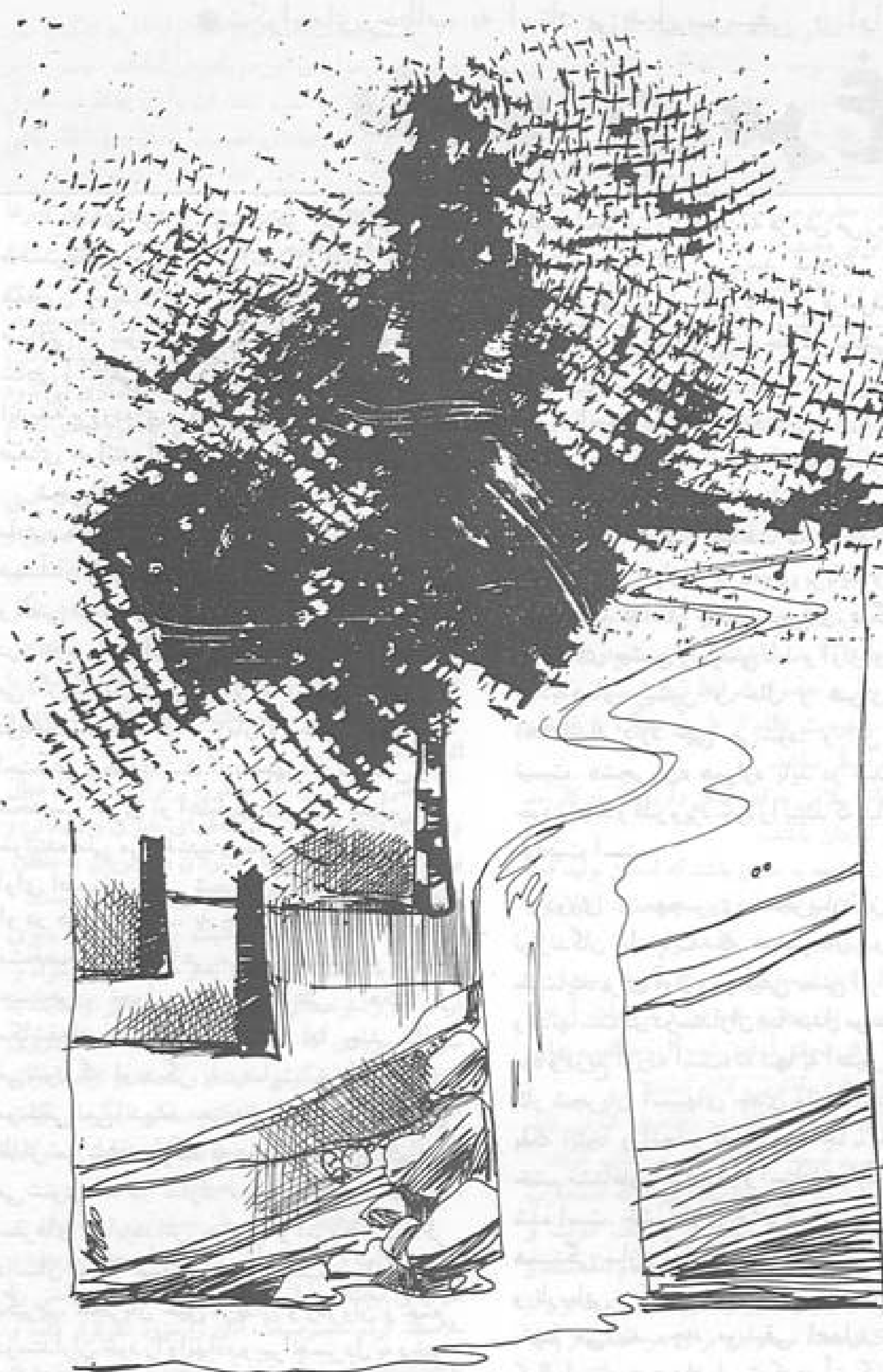
دریغا! شجریان که امروز برجسته‌ترین و نمایان‌ترین چهرهٔ آواز معاصر ایران است و در این عرصه تا سالها کسی را یارای هماوردی با او نیست باید رسالت خود را در این زمینه از یاد نبرد، خود یکی از عوامل اصلی این ناهماهنگی و اغتشاش و به مثابه علت اصلی این بحران است. به راستی! چه افتاده‌ست که علی‌رغم اعتراضات دوستان، در «رخ برتافتن او و از این باب» این «سرزنشها»ی مشفقانه گویی در چشم او «به خاك درنمی ارزد»!

■ صفحات ادبستان، که همواره صحنه‌ی معرفی و تکریم استادان بحق موسیقی ایرانی بوده است، بی‌ریا و به هر میزان در اختیار استاد شجریان است و بی‌دریغ پیش‌روی ایشان گشوده است تا هرچه گفتنی و ناگفتنی در این باب هست، به دوستداران و عاشقان هنر ایشان تقدیم شود. به امید آن که استاد، خوانندگان ایرانی را نیز از مصاحبه و گفتگوی خود با ماهنامه‌ای که بیشترین سهم را در اشاعهٔ موسیقی باارزش اصیلی و ملی ایران داشته است، محروم نکنند.

پانصد و بیست سال
از تولد «وحشی بافقی» گذشت

با آن «وحشی» شوریدهٔ کویر...

ژاله محمدعلی



□ دربارهٔ چگونگی برگزیدن تخلص «وحشی» آورده‌اند:
«وحشی بافقی» در کاشان اقامت داشت. بیت زیر از او، به «محمد سلطان» (حاکم شهر کاشان) رسید:

اگرچه هیچ ندارم، سر کلی دارم
چوشب شود به سرخویش مشعلی دارم

حاکم شهر که به دیدار این شاعر خوش ذوق مشتاق شده بود، تا چشمش به ظاهر ژولیده مولانا افتاد، با تعجب پرسید: «واین وحشی شعر تواند گفت؟» و حضار یك صدا جواب دادند: «بله این شعر از ابن وحشی است.» و بدین ترتیب تخلص «مولانا شمس‌الدین محمد بافقی»، «وحشی» شد.

الف: زندگینامه:

مولانا شمس‌الدین محمد وحشی بافقی، از شعرای نیمهٔ دوم قرن دهم هجری است. او در سال ۹۳۹ (هـ.ق)، یا به قولی ۹۲۹ (هـ.ق) [۱] بدنیا آمد. زادگاه او، روستای «بافق» [۲] (از توابع یزد) است و هنوز خانه‌ای که شمس‌الدین در آن به دنیا آمده، در «بافق» موجود است. برادر ارشد وی، «مرادی بافقی» در تربیت و آشنایی او با محفلهای ادبی، نقش مهمی داشته. به غیر از او، وحشی نزد «شرف‌الدین علی بافقی» هم به کسب دانش پرداخته است.[۳]

وحشی پس از آموختن مقدمات ادب، از بافق به یزد و از آنجا به کاشان رفت و چندی در آن شهر، سرگرم مکتب‌داری بود و پس از چندی به یزد بازگشت و تا پایان عمر همان‌جا به سر برد. وحشی دوران کمال شاعریش را در یزد گذراند و برای کسب معاش، به ستایش بزرگان یزد و کرمان پرداخت. حتی چکامه‌ای نیز به امید «صله» درستایش «شاه طهماسب» از خود به یادگار گذاشت. اما ممدوح واقعی او، «میرمیران» [۴] حاکم یزد بود.

گویند: «وحشی بافقی» در یزد به دختری دل باخت که پس از کوچ به کاشان، تاب ماندن را از او ربود و به سرعت راهی یزد شد و تا دم مرگ همان‌جا ماند. البته این‌ها، قول نویسندگان تذکره‌هاست که چندان قابل اعتنا نیست. حتی اگر روایت زندگی وحشیان، کاملا معلوم باشد، چندان قابل توجه نیست و تنها چیزی که از وحشیان قابل مطالعه و بررسی است، تاریخ روح آنهاست؛ سرگذشت قلب‌های جوشان و خروشان آرزومندی که در سینهٔ ساده، آتش ابدی خود را از آههای پی‌درپی مدد می فرستند.

ب: همروزگاران وحشی:

همروزگاران وحشی بافقی را می‌توان به سه گروه، پادشاهان، ادیبان و شاعران تقسیم کرد:

۱ـ پادشاهان:
* شاه طهماسب صفوی: (۹۳۰ ـ ۹۸۴ هـ.ق)
* شاه اسمعیل دوم: (۹۸۴ ـ ۹۸۵ هـ.ق)
* سلطان محمد خدابنده (ایلخان مغول): (۹۸۵ ـ ۹۹۶ هـ.ق)
۲ـ ادبیان:
* ملاعبدالنبی فخرالزمانی قزوینی: (صاحب «تذکرهٔ میخانه»)
* امین احمد رازی: (صاحب «هفت اقلیم»)
* تقی‌الدین اوحدی بلیانی[۵]: (صاحب «عرفات العاشقین»)
۳ـ شعرا:
* محتشم کاشانی
* ملّافهمی کاشی.
* غضنفر کلجاری: (از مردم کاشان)

و شعرای دیگری چون «یاری» و «تابعی» و... که وحشی تقریباً همهٔ آنها را از بارگاه میرمیران به سبب خصومت و حسد می‌راند و هجو می‌کرد و این مسأله چندان مغایرتی با روحیات او ندارد؛ زیرا که او (وحشی) عاشق پیشه است و حساس‌ترین رشتهٔ عشق، حسد است.

اما سرآمد شاعران این دوره، «بابا فغانی شیرازی» است و سبک معروف این دوره، موسوم به «هندی»[۶] که بابا فغانی تمام خصوصیات آن را در شعرهای خود به طور کامل، منعکس کرده ولی شاعرانی پس از او (به تقلید از او)، هر کدام سبک او را تا آنجا پیش بردند که شیوهٔ آنها از سبک «فغانی» ممتاز و متباین شد. «والهٔ داغستانی»، دنبالهٔ سبک فغانی را به دورانِ شاعری «صائب تبریزی» (۱۰۸۱ هـ.ق) پیوند داد؛ یعنی متجاوز از صدوپنجاه سال از تاریخ شعر فارسی را، زیر سیطرهٔ سبک فغانی آورد.[۷]

اما شاعرانی چون: وحشی بافقی ـ نظیری نیشابوری ـ عرفی شیرازی ـ محتشم کاشانی و... شیوهٔ بیان بابا فغانی را تقلید کردند و عده‌ای دیگر در این نوع شعر، مبالغه را پیش گرفته و در پی ایجاد معانی و مضامین باریک (که اکثراً دور از ذهن بود)، رفتند و در نتیجه از آن سبک منحرف شده و شیوهٔ «نازک خیالی» را اختیار کردند. شاعرانی چون: طالب آملی ـ جلال اسیر ـ صائب تبریزی ـ کلیم کاشانی و... و چون بی‌اعتدالی این طرز و افراط در آن، نتایج نامطلوبی پدید آورد، اقلیم سخن به قبضهٔ اقتدار شاعری چون «عبدالقادر بیدل» افتاد و بدین گونه به سلسلهٔ بزرگ و معظم شاعران خاتمه یافت.

اما شاعرانی که بعد از «بابافغانی» طرز بیان او را تقلید کردند (پیروان مکتب وقوع)، غزل را از صورت خشک قرن نهم بیرون آوردند و حیاتی تازه به آن بخشیدند و در نیمهٔ دوم همان قرن، آن را به اوج کمال خود رساندند و تا ربع اول قرن یازدهم، آن را ادامه دادند (درست قبل از ظهور صائب تبریزی)

این مکتب تازه که پلی، یا به عبارت روشنتر، برزخی بود میان شعر دورهٔ تیموری و سبک معروف به «هندی»، مکتب «وقوع»، نام داشت و غرض از آن، بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع بود و به نظم آوردن آنچه میان عاشق و معشوق به وقوع می‌پیوندد؛ یعنی شعر سادهٔ بی‌پیرایهٔ خالی از صنایع لفظی و اغراقهای شاعرانه[۸]

.... همچون گل چند به روی همه خندان باشی
همره غیر به گلگشت گلستان باشی
هر زمان با دگری دست به گریبان باشی
زان بیندیش که از کرده پشیمان باشی
جمع ما جمع نباشد، تو پریشان باشی
یاد حیرانی، آری و حیران باشی
ما نباشیم، که باشد که جفای تو کشد
به جفا سازد و صد جور برای تو کشد

سبک هندی درست صد سال بعد از این تاریخ، ظهور و بروز یافت و جانشین مکتب وقوع شد. به عبارت بهتر، سبک هندی از نردبان مکتب وقوع بالا رفته و تجلّی یافت.

باید گفت واقعه‌گویی که بعدها به عنوان یکی از ویژگی‌های سبک هندی تلقی شد، نوعی رئالیسم خام و ابتدایی بود که شامل وصف حال و عواطف واقعی شد.

بعضی معتقدند سعدی مروج این گونه غزل است و در اشعارش طرز وقوع نیز دیده شده. اما بنا به گفتهٔ بیشتر تذکره نویسان، «امیر خسرو دهلوی» (معاصر سعدی) بانی وقوع بود و اساس آن بلند ساخت[۹]. اما در عهد صفوی، «شهید قمی» در این طرز بر همه تقدم دارد و میرزا شرف جهان قزوینی (که از شعرای دربار شاه طهماسب بود) نشان‌دارترین پیرو مکتب وقوع است[۱۰] و دیوانی مشتمل بر هزار بیت به همین سبک دارد. بعد از میرزا شرف جهان، مکتب وقوع به طرز چشمگیری شیوع یافت (و چه بسا بیش از مکتب بابافغانی) به طوری که در سراسر نیمهٔ دوم قرن دهم هجری، شیوهٔ وقوع در غزل، مکتب رایج روز شمرده شد و تا آنجا که بعضی از شعرا، تخلص خود را «وقوعی» نهادند. مانند: وقوعی یزدی ـ وقوعی نیشابوری و شاعری چون «لسانی شیرازی» با همهٔ قدرت و توانایی، در مرحلهٔ ابتدایی این مکتب قرار دارد. از دیگر شعرایی که به این سبک شعر گفته‌اند: علی‌قلی میلی ـ ولی دشت بیاضی ـ وحشی بافقی و علی‌نقی کمره‌ای هستند. حتی شاهزادگانی شاعر هم بودند که به مکتب وقوع شعر سرودند که از این گروهند: سلطان ابراهیم میرزا ـ بدیع‌الزمان میرزا و علمایی چون: میرزا قوام‌الدین جعفر آصف‌خان قزوینی ـ امیر تقی‌الدین محمد شاهمیر خراسکانی و امیر معین‌الدین اشرف شیرازی (عالم متعصب شافعی).

اما «وحشی بافقی» که عاشق‌پیشه‌تر از دیگران بود، ضمن تتبع از شیوهٔ بابافغانی، به شوخی کلام او افزود (چنانچه بعضی از سخنان او سُست و کم‌مایه و بعضی نمکین افتاد.) او مکتب وقوع را از حد اعتدال بیرون برد و طرز جدیدی در سخن آورد به نام «واسوق» یا «واسوخت» که تقریباً با نام خود او نیز همراه است.

در ادبیات فارسی، «واسوخت»، نوعی از وقوع‌گویی و شاخه‌ای از آن است و به شعری اطلاق شده که درونمایهٔ آن، اعراض از معشوق باشد و به زبان ساده‌تر، «واسوخت» عکس‌العمل قهر و عتابی است که عاشق در برابر بی‌وفایی معشوق نشان دهد. بهترین نمونهٔ «واسوخت» در شعرهای «وحشی بافقی» دیده شده. از غزلهای اوست:

ما چون ز دری پای کشیدیم، کشیدیم
امید ز هر کس که بریدیم، بریدیم
دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند
از گوشهٔ بامی که پریدیم، پریدیم
رم دادن صید خود از آغاز غلط بود
حالا که رماندی و رمیدیم، رمیدیم

به این ترتیب با پیدایش گونهٔ «واسوخت»، وحشی بافقی، چون ستاره‌ای در پهنهٔ ادبیات ایران درخشید. او با دلی آرزومند، ساده‌گویی و بی‌پیرایگی و روان‌سازی را در زبان شعر فارسی بنیاد گذاشت و در این راه پیروز و کامیاب شد. او دربارهٔ خود می‌گوید:

من که مشهور قاف تا قافم
می‌رسد لاف و می‌رسد لافم
از در روم تا به هند و ختای
یادگاری بُود ز من همه جای
نکته دانان اگر نو، ار کهنند
همگی پیروان طرز من‌اند
هر کجا فارسی زبانی هست
ز منش چند داستانی هست

قدر و اهمیت شعرهای وحشی، به ویژه آنگاه آشکار می‌شود که مطالعه‌ای مقایسه‌ای دربارهٔ شاعران قرن دهم هجری صورت گیرد و خیال‌بندی و تکلف و تصنع معاصران و بی‌رونقی ادبیات در عهد شاه طهماسب صفوی، با غزلی از دیوان، یا داستانی از مثنوی‌های «مولانا وحشی بافقی» مقایسه شود. استاد صورتگر دربارهٔ وحشی بافقی می‌گوید: «حال و سوز و گداز شعرهای وحشی و زیبندگی و فریبایی گفته‌های آتشین او در ادبیات فارسی بی‌مانند است.»[۱۲] البته این شیوه تنها به «وحشی بافقی» منحصر نبود و قبل و بعد از او نیز، باباطاهر و تا اندازه‌ای فرخی سیستانی و حافظ و بابافغانی شیرازی و عاشق اصفهانی و دیگران، دست به تار روح زده‌اند، ولی وحشی در این سادگی و تعمد در بی‌آرایشی، مقامی خاص دارد. خود در این باب گفته:

طرح نویی در سخن انداختم
طرح سخن نوع دگر ساختم

غزلهای وحشی بافقی، که در صف اول شعرهای غنایی قرار دارد، از حیث اشتمال بر عواطف رقیق و دلپذیر و افکار تازه و احساسات تند و صریح و واکنش شدید شاعر در برابر تأثرات باطنی، قابل توجه و شایستهٔ کمال اعتناست. زیرا که به اخگرهایی سوزان شباهت یافته است.

مسدس ترکیب‌ها و مربع ترکیب‌های او، بهترین نمونه‌های مکتب وقوع در شعر فارسی است. زیرا او هرچه را مطلوب دیده، به نظم درآورده. به همین خاطر نهایت قدرت شاعر در بیان دلباختگی و حالات دلدادگی خود و نیز شرح ماجرایی که میان او و معشوق در جریان بوده، به کار رفته است. خلاصه آنکه هرچه گفته، زخمه‌ای بر دل زده است.

در شعر «مولانا وحشی بافقی»، حتی‌الامکان، از واژه‌های دشوار و ترکیب‌های ناهنجار و ناهموار عربی، استفاده نشده و واژه‌ها و ترکیبهای متداول زمان (چنان که رسم اغلب شاعران عهد بود) در شعر او وجود دارد.

در بیان او، از صناعات مختلف بدیعی استفاده نشده، مگر در آنجا که مقتضای کلام ایجاب می‌کند، از تضمین استفاده کرده است. زبان او در کل، صاف و صریح و به قول قدما، سهل و ممتنع است. با این وجود

تقلید از او، مرتبهٔ شعر را فرود آورد، زیرا به سبب ابتذال، اصل فن شاعری تماماً از حلیهٔ اعتبار افتاد.

او شعر را در راه خودنمایی و دانش فروشی و تعلیم سخنان به اصطلاح علمی و دانشی به کار نبرده و از آن سودجویی نکرده است. تنها در میان بعضی مثنویهایش، پای برخی از احادیث و خبرها را به میان کشیده، ولی آنها را به زبان شیرین فارسی برگردانده است:

در علم نبی، غیر از علی کیست؟
ز هستی مدعا غیر از علی چیست؟

خلاصه آن که با منسوخ شدن مکتب وقوع، «واسوخت گویی» از میان نرفت و تا این اواخر در هندوستان، بازار آن رایج بود و هم‌اکنون در شعر «ریخته»[۱۳]، «واسوخت گویی»[۱۴] عنوانی دارد.

□

بعضی‌ها به «وحشی»، «نظامی از پاافتاده»[۱۵] لقب داده‌اند و برخی دیگر او را «ادیب دبستان عاشقی»[۱۶] خوانده‌اند؛ او همواره به پیشهٔ عشق و عاشقی پرداخت و به این خاطر سخن او چاشنی درد دارد و حالت وجد در شنونده پدید می‌آورد. او نیز چون دیگر غزلسرایان فارسی، به غم زنده است. اگر روزی غم نداشته باشد، با یادآوری غمهای گذشته، خود را شاد احساس می‌کند. شاید بی‌ارتباط نباشد که بگوییم در شعر او نیز، چون دیگر شاعران بعد از قرن پنجم، رنگی از ملامتی دیده می‌شود. البته گونه‌ای خفیف و سطحی و نه از نوع ابهام برانگیز و سخنان خلاف شرع گونهٔ ملامتیان بی احتیاط. بلکه تنها در حد ملامت خود در مقابل معشوق، که این امری عادی است برای هر عاشق.

این ملامتیان به شدت معتقدند اگر روزی به وصل معشوق برسند، یا آن را باور نمی‌کنند، یا آن را برخلاف طبیعت و استعداد خود یافته و آن را به حال خود مضر می‌بینند.[۱۷]

پروانه‌ام و عادت من سوختن* خویش
تا پاك نسوزم، دلم آسوده نگردد

محبوب‌های «وحشی» نیز چون دیگر شاعران ایرانی (آن روزگار) اکثراً شاهدان بازاری (نوخطان ماه طلعت) بوده که هر کسی میتوانست به آنها دست پیدا کند.[۱۸]

اما اکنون در بیان عشق، نکته‌ای شایستهٔ ذکر است؛ اینکه به رغم تمامی پستی‌ها و حقارتها، وحشی به «همت» برای دستیابی به معشوق معتقد است و بنیان این اعتقاد در مثنوی خلدبرین ریخته شده است؛ که شرح حال شیفتگی جوانی درویش نسبت به دختر حاکم شهر است که با همت و ارادهٔ قوی درویش، بالاخره به وصال دست می‌یابد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ عشق وحشی، عشق افلاطونی است به دختری به نام «آرزو» که در او عشقی یکطرفه پدید آورده؛ عشقی چون عشق فرهاد، که او را وادار به کندن دل کوه و خلق یك اثر هنری ارزنده کرد. اینجاست که وحشی، شیرین را به سنگدلی متهم می‌کند و دل شیرین را از سخت‌ترین سنگها می‌تراشد؛ و تمامی این موارد، از عیوب غزل فارسی به شمار می‌رود.[۱۹]

یکی بحر است عشق بی‌کرانه
درو آتش زبانه در زبانه
اگر مرغابیی، اینجا مزن پر
در این آتش سمندر شو سمندر
یکی خیل است عشق عافیت سوز
هجومش در ترقی روز در روز
فراغ بال اگر دانی غنیمت
از این لشگر هزیمت کن هزیمت
زمانا عشق بس راه درازیست
به هر گامی، نشیبی و فرازی است.
نشیبش چیست؟ خاك راه گشتن
فراز او کدام، از خود گذشتن
نشان آنکه عشقش کارفرماست
ثبات سعی در قطع تمناست
[بخشی از شیرین و فرهاد]

ج: آثار:

دیوان وحشی بافقی به کوشش حسین نخعی، در سال ۱۳۳۸ (هـ.ش)، به وسیلهٔ انتشارات امیرکبیر منتشر شد. این دیوان بالغ بر ۹۱۱۱ بیت دارد و شامل کلیهٔ آثاری است که تاکنون از وحشی باقی مانده است.

۱) مثنویها: این مثنویها بزرگترین بخش دیوان را تشکیل می‌دهند و عبارتند از:

* شیرین و فرهاد:

مهمترین اثر اوست. اما متأسفانه با مرگ شاعر، این مثنوی ناتمام ماند. این مثنوی که شامل ۱۰۷۰ بیت است و به استقبال از خسرو و شیرین نظامی و در همان بحر سروده شده است[۲۰]، زبانی ساده و گرمی و دلپذیری ویس و رامین[۲۱] را دارد. زیرا هر دو این آثار، از چشمهٔ عواطف طبیعی عاشقان و صدق و صفای آنان آب خورده‌اند و بیانی بی پیرایه دارند. این مثنوی در شناساندن شخصیت وحشی به قدری اهمیت دارد که مولانا وحشی بافقی را به خاطر سرودن آن، «وحشی فرهاد خوی» لقب داده‌اند.

* ناظر و منظور:

این مثنوی نیز به استقبال از خسرو و شیرین سروده شده و در همان بحر و شامل ۱۵۶۹ بیت است. که از آثار دورهٔ میانسالی وحشی به شمار می‌رود. وحشی در آغاز این مثنوی به تنگدستی و بی سروسامانی خود اشاره کرده و در پایان با ماده تاریخی، سال اتمام مثنوی (۹۶۶ هـ.ق) را مشخص کرده است. ناظر و منظور حکایت عاشق و معشوقی است که از سختگیری اولیای خود به غیرت افتاده‌اند و در مصر به یکدیگر رسیده‌اند.

* خلدبرین:

به تقلید از مخزن الاسرار نظامی و در همان بحر[۲۲] سروده شده است و شامل ۵۹۲ بیت و ۶ روضه است و هر روضه تمثیلی اخلاقی و شیرین دارد و عواقب حسد، کبر، کینه و غرور و... را با حکایاتی به تصویر کشیده. در این مثنوی افکار خوب و تعبیرات تازه دیده می‌شود. در ابتدای این مثنوی، شاعر از پدید آورندهٔ مخزن الاسرار به نیکی یاد می‌کند.

* مثنویهای پراکنده:

شامل گله نامه ـ ستایشنامه ـ دشنامنامه ـ تاریخ بنای گرمابه و کاخ ـ نامه‌ای به دلدار سفر کرده و غیره است که تعداد ابیات آن به ۵۹۵ رسیده و اهمیت منظومه‌های پیشین را ندارند.

۲) غزلها: بخش اعظم بعد از مثنویها را تشکیل می‌دهد و مشتمل بر ۳۹۷ غزل و ۲۳۶۶ بیت است.

۳) قصاید: ۴۱ قصیده از وحشی به جا مانده است. با ۱۸۳۶ بیت که مضامین آنها بیشتر مدح میرمیران و بعضی پیشوایان دینی است.

۴) قطعه‌ها: ۴۴ قطعهٔ او در ۲۳۵ بیت، در موضوعهای گوناگونی چون: ستایش ـ دشنام ـ چیستان ـ ماده تاریخ و سوگواری سروده شده است.

۵) ترکیب بندها: مربع ترکیب‌ها و مسدس ترکیب‌های او، با درونمایه‌هایی چون ستایش ـ سوگ و سرودهای عشق و دلباختگی که در ادب غنایی فارسی بسیار ارزشمند است و از نظمهای دلپذیر عهد صفوی به شمار رفته و در دل‌انگیزی و زیبایی به درجه‌ای است که کمتر فارسی‌زبانی است که همه یا بخشی از آن را در خاطر نداشته باشد.

اگرچه وحشی در ساختن این نوع ترکیب‌ها مبتکر نیست ولی چنان دست بالای دست سازندگان اشعار غنایی گذاشته، که با وجود استقبال و جوابگویی که شعرا در برابر شعر او کرده‌اند، در نهایت میدان برای استاد بافق باز مانده. حداعلای ترکیب بندهای وحشی، ترکیب‌بندی است با مطلع:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنهانی من گوش کنید
شرح این نالهٔ جانسوز نگفتن تا کی
سوختم، سوختم، این سوز نهفتن تا کی...

۶) ترجیع بند: وحشی بافقی، یك ترجیع بند دارد با ۱۶ بند و ۱۲۶ بیت.

۷) رباعی: ۶۶ رباعی از وحشی به جا مانده است.

جایگاه وحشی بافقی در تاریخ ادبیات ایران:

اما در خصوص جایگاه «وحشی بافقی» در بین دیگر شاعران به نام، باید ابتدا گونه‌ای تقسیم‌بندی از شاعران انجام دهیم: اول گروهی که الفاظ منسجم و عبارت مستحکم دارند (شعرای سبك ترکستانی). گروه دوم، شاعرانی با آثاری دارای معانی عرفانی و خیالات فلسفی (بزرگان سده‌های میانه، مانند عطار و مولوی و جامی) اما در بین اینها، گروه دیگری هم هستند که نه لفظ بسیار خوب فصیح دارند و نه معنی خیلی عمیق و مفید. طبع آنها دستخوش توفان احساس است. هرچه گویند، فریاد است. شعر نمی‌گویند، بلکه ناله سر می‌دهند ولی به طرز منظوم، و روحشان صفیر می‌کشد و قصد آنها ترسیم احوال و کیفیات روحی خویش است برای دیگران.

آیا این اشخاص را باید شاعر خواند؟ و اگر جواب مثبت است، در ردیف بزرگان کشور شعر، چه مرتبه‌ای باید به آنها ارزانی داشت؟ لازم به ذکر است که این گروه اخیر، به سه دسته تقسیم شده‌اند: ۱) طرفداران صورت ۲) طرفداران معنی ۳) آنان که دردی کشیده‌اند و حکایت دردمندان برایشان لذت دارد.

این جماعت اخیر بر این باورند که شعر باید حکایت احساسات و انعکاس عواطف باشد. انگیزهٔ شاعران دستهٔ اخیر، همانند انگیزهٔ خواندن بلبل بر شاخهٔ درخت (بیان احوال درون) است. این گروه گفته‌اند: شعر باید ترجمان آن حالت باشد و آنچه جز این است، مصنوعی است و باید نظم نامیده شود.

در انسان هم، هرچند پادشاه «عقل» و آموزگار «تربیت»، قرن‌ها سعی داشته‌اند طبع حیوانی را بکشند

و تفکر و تعقل را جانشین حرکات بی‌اختیار انسان کنند، ولی خوشبختانه تیغ فرمانروایی عقل و چوب آموزگار تربیت، هنوز به اعماق چین و شکن وجدان بشر فرو نرفته است و به رغم هر پیشگیری و تهدیدی، گاهگاه انسان خود را فراموش کرده و کارهایی انجام داده و حرفهایی زده که نتیجهٔ احکام جنون جان او است و بس و قشر مصنوعی تربیت و پوشش نازک عقل و اختیار را دریده و به بیرون می‌ریزد. وحشی جزء همین گروه است.

منادی می‌کند غشق از چپ و راست
که هر حدّ کمال اینجاست، اینجاست
کمال اینجاست، دیگر جا چه پویی؟
زهی ناقص ز دیگر جا چه جویی؟

گویند مرگ «وحشی بافقی» به دست معشوق بی‌وفا در سال ۹۹۱ (هـ‌ق) در سن ۵۲ سالگی (و به قولی ۶۲ سالگی) صورت گرفته. مدفن او شهر یزد است. او را در کوی «سربرج» در جوار زیارتگاه شاهزاده فاضل، به خاك سپردند و گویا در همان روزگار، یا بعد از آن، سنگی بر گورش نهادند که غزلی از او با مطلع زیر، روی آن حك شده است.

کردیم نامزد به تو بود و نبود خویش
گشتیم هیچ کارهٔ ملك وجود خویش[۲۳]

گور وحشی در کشاکش زمان محو و سنگ گورش از جایی به جایی دیگر برده شد. تا آن که خان‌زادهٔ دانشمند بختیاری، «امیر حسین‌خان» (که در سال ۱۳۲۸ هـ‌ش، حکمران یزد بود)، آن را از گلخن حمام صدر بیرون کشید و در صحن ساختمان تلگرافخانهٔ آن شهر، بنای یادبودی برای او ساخت و آن سنگ را بر آن نصب کرد. لیکن بعدها آن بنا نیز در اثر احداث خیابان ویران شد و سنگ مزار وحشی را به گوشهٔ خیابان نهادند. در سال ۱۳۵۷، بنا به آخرین تصمیم‌های «شورای انجمن آثار ملی ایران»، در مجاورت همان محل، بنایی خریده شد. تا سنگ مزار تازه‌ای روی آن نصب شود، اما این تصمیم نیز جامهٔ عمل نپوشید.

وحشی بافقی، در زندگانی‌اش، روی کام و آسایش را ندید. چه از نظر معاش، چه از نظر ضمیر و خیال. همیشه در تلخی و سختی و تلخکامی به سر برد و عجب نیست اگر بعد از وفات، سنگ قبرش هم به زشت‌ترین حالتی بیفتد و شاید بقایای جسدش، آتش حمام را مدد داده باشد. شنیده‌ایم روزگاری سنگ قبر او، در کنار چاهساری بوده و کشندگان آب، دلو را بر آن می‌گذاشتند. اگر سرنوشت اخیر آن سنگ (واقع شدن در گلخن حمام صدر) را در نظر بگیریم، سنگ او، از بهشتی به جهنمی افتاده است و وحشی این مکان را از بخت بد خود انتظار داشته و چند مورد در دیوانش به آن اشاره کرده است:

گلخن فروز حیرتم، گردآورم خاشاك غم
بی‌درد پندارد که من گشت گلستان می‌کنم

و یا در بیتی دیگر آورده:

ساکن گلخن شدم تا صاف کردم سینه را
دادم از خاکستر گلخن، صفا آیینه را

شاید هم به آن دلیل گورش به گلخنی تبدیل شده که آرزوی شاعر (آتش‌افروز شدن سینه) برآورده شود و سینهٔ سوزان او در آتش گلخن، سوخته گردد. به هرحال اگر «وحشی بافقی» سنگ مزاری ندارد، جایش در سینهٔ صاحبدلانٌ و صاحب‌نظران و دل‌سوختگان همیشه باقی است. پس بهتر است بگوییم وحشی گُلی بود که در کویر رویید، گمنام متولد شد ولی با نام بلند از دنیا رفت.

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز
در آن سینه دلی و آن دل همه سوز
هر آن دل را که سوزی نیست، دل نیست
دل افسرده غیر از آب و گل نیست
دلم پر شعله گردان سینه پردود
زبانم کن به گفتن آتش‌آلود
به راه این امید پیچ در پیچ
مرا لطف تو می‌باید، دگر هیچ

پانویس:

۱ـ رجوع شود به جلد ۵ بخش ۲، تاریخ ادبیات در ایران. از: دکتر ذبیح‌الله صفا. (انتشارات فردوسی. تهران ۱۳۶۸)

۲ـ روستای «بافق» در دل کویر و بر سر راه یزد و کرمان واقع است. این روستا با ۲۵ هزار کیلومتر مساحت، از شمال به کویر طبس، از شرق به کویرهای کرمان، از جنوب به شهر بابك و مهریز و از غرب به رباطات متصل می‌شود. هوای آن گرم و محصول آن، خرما و گندم است و هنرمندان و اندیشمندان بسیاری را، چون وحشی بافقی ـ شرف‌الدین علی بافقی ـ نجاتی بافقی و همتی بافقی و دیگران را در خود پرورده است.

۳ـ شرف‌الدین علی بافقی، از شاعران و ادیبان و ستایشگران بارگاه شاه طهماسب و دارندهٔ دیوانی مشتمل بر چهارهزار بیت. ـ عرفات‌العاشقین (خطی) و تاریخ ادبیات ذبیح‌الله صفا ـ جلد ۵. بخش ۲. صفحهٔ ۷۶۲.

۴ـ می گویند که «میرمیران» از نوادگان شاه نعمت‌الله ولی بوده و در زمان وحشی بافقی، از مکنت و مالی برخوردار بوده است و وحشی برای او ارج و اهمیت زیادی قائل می‌شده، حتی جایی او را «شاه» خطاب کرده:

شاه دریا دل غیاث‌الدین محمد، کز کفش
کان برآرد «الامان» و بحر گوید «زینهار»

از دیگر ممدوحان وحشی، می‌توان از «شاه خلیل‌الله» (فرزند میرمیران) ـ ولی سلطان افشار (فرمانروای کرمان) ـ بکتاش بیك افشار ـ میرزاعبدالله خان اعتمادالدوله (صدراعظم ایران که بعدها وزیر حمزه میرزا شد) ـ رجوع شود به مجامع مفیدی. ج۳ (تهران ـ ۱۳۴۰) صفحهٔ ۵۴. تاریخ ادبیات در ایران: (ذبیح‌الله صفا) جلد ۴ (۲۲۸تا۲۳۲) و جلد ۵ بخش ۲ (۷۶۴تا۷۶۵).

۵ـ اوحدی بلیانی نخستین گردآورنده جدی دیوان «وحشی» است.

۶ـ خصوصیات این سبك عبارتند از: ۱ـ واقعه‌گویی ۲ـ خیال‌پردازی و نازك خیالی ۳ـ فراوانی تمثیل و ارسال المثل ۴ـ استعمال لغات محاوره و روزمره ۵ـ الهام از تجربه‌های روزمره ۶ـ وجود نوعی درد و شعور که برخاسته از آلام روحی شاعران است ۷ـ محدود بودن دایرهٔ وزن.

۷ـ شعر العجم (جلد ۵) از: پرفسور شبلی نُعمانی

۸ـ رجوع شود به «مکتب وقوع در شعر فارسی» ـ صفحهٔ ۱ (مقدمه)

۹ـ «مکتب وقوع در شعر فارسی» ـ صفحهٔ ۲ (مقدمه)

۱۰ـ «مکتب وقوع در شعر فارسی» ـ صفحهٔ ۳ (مقدمه)

۱۱ـ واسوخت، با حذف نون مصدری، از مصدر «واسوختن» است: در این جا معنی متضاد «سوختن» می‌دهد، چنانچه رفتن و وارفتن و زدن و وازدن، معنایی متضاد دارند ـ «مکتب وقوع در شعر فارسی» ـ صفحه ۶۸۱ اما در اصل «واسوختن» به معنی اعراض کردن و روی برتافتن از چیزی و ترك عشق گفتن است. چنانچه از تقی اوحدی داریم:

افسرده مکن ز تاب رشکم
واسوختنم شگون ندارد

۱۲ـ رجوع شود به مقدمهٔ دیوان وحشی بافقی. ویراستهٔ حسین نخعی (تهران ـ امیرکبیر ـ ۱۳۵۶)

۱۳ـ نوعی شعر نو و بی‌وزن و قافیه

۱۴ـ رجوع شود به «مکتب وقوع در شعر فارسی» صفحهٔ ۶۸۳

۱۵ـ یکی از اکابر فرموده: «نظامی از پا افتاده [یعنی حرف آخر نظامی که از آن بیای نظامی تعبیر کرده حذف شده» و در این صورت «نظام» (=۹۹۱) می‌ماند] و همین تاریخ در چند قطعهٔ دیگر که شاعرانی چون میرحیدر معمایی و دیگران گفته‌اند تکرار شده است، پس اینکه بعضی سال مرگش را ۹۶۱ و یا ۹۹۲ نوشته‌اند، درست نیست ـ «تذکرهٔ میخانه» ـ (ص۱۸۴) ـ «تاریخ ادبیات در ایران» جلد ۵. بخش ۲ صفحهٔ ۷۶۳.

۱۶ـ رجوع شود به دیوان وحشی بافقی.

۱۹ـ۱۸ـ۱۷ـ رجوع شود به عیوب غزل فارسی: شعر العجم (پروفسور شبلی نعمانی) جلد ۵. صفحهٔ ۷۰ تا ۷۷.

۲۰ـ بحر خسرو و شیرین نظامی: هزج مسدس مقصور یا محذوف.

۲۱ـ اثر مشهور فخرالدین اسعد گرگانی.

۲۲ـ بحر مخزن‌الاسرار نظامی: سریع مطوی موقوف.

۲۳ـ چو سر مستانه وحشی باده نوشید از خم وحدت
روان شد روح پاك او به مستی سوی علییین
من از پیر مغان تاریخ فوت او طلب کردم
بگفتا هست تاریخش «وفات وحشی مسکین»
= (۹۹۱) «مکتب وقوع در شعر فارسی» ـ صفحهٔ ۵۴۵.

منابع و مآخذ:

۱ـ دیوان وحشی بافقی ـ ویراستهٔ حسین نخعی (تهران ـ انتشارات امیرکبیر ـ ۱۳۵۶)

۲ـ مجمع‌الفصحا (جلد ۲) ـ رضاقلی‌بن محمدهادی هدایت به کوشش: مظاهر مصفّا (تهران ـ امیرکبیر ـ ۱۳۳۶)

۳ـ آتشکدهٔ آذر ـ لطفعلی‌بن آقاخان: به تصحیح دکتر سادات ناصری (تهران ـ امیرکبیر ـ ۱۳۳۶)

۴ـ با کاروان حُلّه ـ دکتر زرین کوب (تهران ـ آریا [محمدعلی علمی] ابن‌سینا ۱۳۴۷)

۵ـ تذکرهٔ نصرآبادی ـ نصرآبادی اصفهانی (تهران ـ ۱۳۱۷. ص ۴۷۲)

۶ـ تاریخ ادبیات در ایران جلد ۵ / بخش دوم ـ دکتر ذبیح‌الله صفا (تهران ـ فردوسی ـ چاپ سوم ۱۳۶۸)

۷ـ گنج سخن (جلد ۳) دکتر ذبیح‌الله صفا (تهران ـ ابن‌سینا ـ ۱۳۳۹)

۸ـ شعرالعجم (جلد۵) پروفسور شبلی نعمانی، ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخرداعی گیلانی (تهران، ابن‌سینا، چاپ دوم، ۱۳۳۷)

۹ـ مکتب وقوع در شعر فارسی احمد گلچین معانی (تهران انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول، زمستان ۱۳۴۸)

۱۰ـ وحشی شاعر کویر احمد ذوالقدر (چاپ گلبهار ـ یزد ـ ۱۳۴۲)

۱۱ـ مجموعهٔ مقالات پیرامون وحشی بافقی ـ از رشید یاسمی (مجله آینده)؛ مجموعه مقالات فارسی از: ایرج افشار

۱۲ـ فرهنگ معین (فهرست اعلام) ـ دکتر محمد معین

۱۳ـ فرهنگ دهخدا.

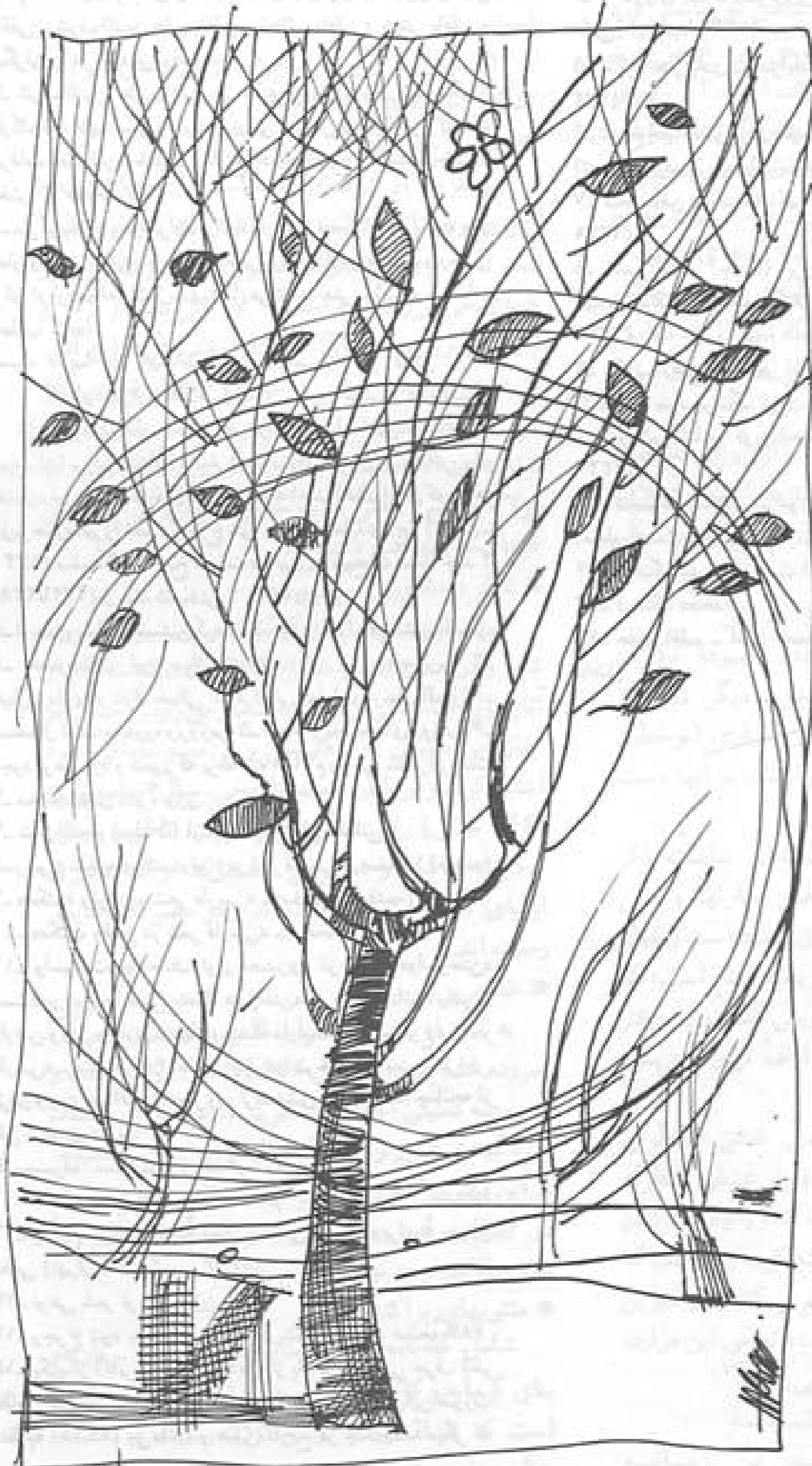
۱۴ـ هفت اقلیم ـ امین احمدرازی. با تصحیح و تعلیق جواد فاضل

«هرچه می‌پژمرد از رنج دراز»

ـ نیما یوشیج

بهار دلتنگی

شاهرخ تندرو صالح



نه، ما هیچ کداممان بد نبودیم، نه من، نه تو، نه یوسف، نه زهره و نه مرضیه، هیچ کدام. و خانه مثل حالا که آدم در آن احساس تنهایی و بدبختی می‌کند نبود؛ از ریخت نیفتاده بود. گچبری‌های سقف‌هایش ریخته، رنگ دیوارهایش طبله کرده و دست به هر چیزش که می‌زنی نالهٔ مرگش بلند می‌شود. صاحب که ندارد، آدم از کجا بداند دقیقه‌ای دیگر چه پیش می‌آید.

یادت هست که چه قدر می‌دویدیم و به دیوار نمی‌رسیدیم؟ عطر مست کنندهٔ بهار نارنج... آن هم باید یادت باشد؛ که بعدازظهرهای بهاری چه طور وقتی که همه به خواب می‌رفتند تو چادر زهره را که گل‌های ریز صورتی رنگ داشت از روی بند رخت می‌کشیدی و زیر درخت نارنج پهن می‌کردی تا بهار نارنج‌ها را در آن بتکانی، تا بعد دزدکی آنها را در جانماز رحمت خانم بگذاری، تا بزرگ‌ترها آنچه را که در ذهنت راجع به او می‌گذشت به حساب کودکیت بگذارند.

خوب، تو به جای من نبودی که بدانی چه مشقّتی کشیدم، چه قدر پشت این پنجره این پا و آن پا کردم و لحظه به لحظه در خیالاتی که مثل اختاپوس بر وجود آدم چنگ می‌اندازند، غوطه خوردم.

پستچی کی بود و کجا بود؟! کار کار خودت بود. یوسف بیخود و بی‌جهت کتک خورد. کار زنها همین است، بچه و بزرگ هم ندارند. حسادت، آتش باراندن و دست آخر هم نفرین کردن.

نه، دیگر هیچ چیز کفاف دلتنگی‌های من را نمی‌دهد. شاید هنوز هم چیزهای قشنگی در این خانه باشد که آدم بتواند این دو روز باقی مانده را با آنها کلنجار برود تا زیر بار دغدغه‌هایی که به خلسهٔ تلخ تنهایی و مرگ منتهی می‌شوند نپوسد. امّا چرا کسی نیست که بشود از او پرسید: «چرا آدم‌ها این جوری شده‌اند؟» یا بگوید: «آدم دردهایش را با کی تقسیم کند؟»

چه می‌دانم، شاید اگر آن روز که زلزله آمد من هم در خانه نبودم، وضع با حالا فرق می‌کرد. زلزله... زلزله... درست است، خرابی چندانی نداشت، اما حیاط که مثل تاب می‌رفت و می‌آمد، زهره فریاد کشید: «ورپریده‌ها سر جایتان بنشینید زمین!» یوسف سنتور قراضه‌اش را زیر بغل زده بود و لنگ لنگان از پله‌ها پایین می‌آمد، مادرم رویش به آسمان بود و مویه می‌کرد: «یا غریب الغربا! خودت رحم کن.» آب حوض لت می‌خورد و نگاههای چهارکلهٔ سنگی اطرافش، به انعکاس تصویر نبرد فرشته‌ها و دیوها بر آب خیره مانده بود.

همه ترسیدند، امّا او نترسید. زن‌ها می‌گفتند: «کاشکی خدا مرگش می‌داد» اما به یوسف چه مربوط؟ یوسف چه کار می‌توانست بکند که نکرد؟ صلاح بود که هر روز سنتور قراضه‌اش را زیر بغل بزند لنگ لنگان و با هزار فلاکت بیاوردش پایین، چشم غرّه‌های رحمت خانم را ندیده بگیرد، تفی غلیظ روی آجر فرش کف حیاط بیندازد و صدا بزند: «فرهاد»، تا بلکه فرهاد بیاید و مثل انتر عباس بی گناه، دور حوض شروع به ورجه ورجه کردن کند، تا بتواند خنده‌های آن جان حسرت شده را ببیند؟ که چی؟

دلتنگی، دلتنگی، دلتنگی... آدمها وقتی دلتنگند چه کارها که نمی‌کنند. همه‌اش سردرگمی و پریشانی.

قبل از آن که بیایم بالا، رفتم و شمعدانی ها را آب دادم. از آن چهارکلهٔ سنگی تنها یکی باقی مانده بود. شمعدانی ها مرده بودند. صدای زنی در دالان تاریک پیچید که: «بفرمایید». زن جوان دیگری با نگاهی غمزده به ما خیره شد. من چیزی نمی دیدم به جز آنچه در این خانه بر من گذشته و غبار فراموشی سالها نتوانسته بود در پنهان شدن و از یاد رفتن آن ها تأثیری داشته باشد. پیش خودم گفتم: «درست می شود» اما کی؟ کار می برد. دست خالی؟ با این همه مفتخور؟!

کسی در را محکم کوبید. هول هولکی خودم را به پشت در رساندم و آن را باز کردم. همان پیرمرد آبله رو بود، خودش می گفت باغبانم، در چشمهایش برق وحشت می درخشید.

ـ بفرمایید.

صاحب مرده چه می دانست که در این خانه چه خبر است. فقط توانستم کلماتی فشرده شده در اضطراب را بشنوم...

ـ چه جوری بگم. اینا... اینارو...

دستهایش می لرزید. رنگ به چهره نداشت. به او خیره شدم:

ـ چیه؟ بفرما...

دسته ای گل زنبق پلاسیده در دست داشت، آن را دودستی تعارف کرد:

ـ به خانم بگید سرما شیرهٔ جون همه شون رو خشک کرده.

ـ کدام خانم؟

ـ همان خانمی که...

کسی چه می داند که من در این خانه چه خون دلها خوردم و چه زجرها کشیدم و با چه دلهره هایی برای دست و پا کردن یک لقمه نان سالم دست و پنجه نرم کردم. این ها آدمند؟ قربان پایو !چرا همیشه من باید تاوان بدهم؟ می پرسی کسی از دل مردم چه خبر دارد، نه؟ غم نان همه را زمین گیر کرده! من هم می دانستم دارد چه بر سر یوسف می آید! درست است، مرضیه از سر شیطنت رفته بود و کاغذ را صاف کف دست فرهاد گذاشته بود، اما آن دلقک نباید می فهمید که خبرچینی این زنها خودش نوعی سرپوش گذاشتن روی قضایایی است که آن ور پرده ها می گذرد؟

شمعدانی ها بوی خاک نم خورده می دادند. شماها آن طور هم که می گویند ناموس پرست نیستید. غم ندارید یا غمخوار؟ بس کنید! چرا این همه دوست دارید زندگی را در چمدان کودکی خلاصه کنید؟ شما را به خدا دست بردارید! چند بار نعش اورا از آن پایین به دوش کشیده و آورده باشم این جا، روی این تختخواب لکنتهٔ سفری خوابانده باشم خوب است،

ها؟ تو اگر به جای من بودی چه حالی پیدا می کردی؟ بقیه اش را نمی گرفتی، گوشش را نمی پیچاندی و با فریاد نمی پرسیدی:

ـ مگر تو آن جا لولوی سر خرمن بودی؟ مگر به تو سفارش نکرده اند که نگذار سگ این ها را بو کند؟

ـ بو نکرده، به خدا!

ـ چرا باید باور کنم؟ مرضیه باور کرد؟ زهره باورش می شود؟ تو خودت باور می کنی؟ سرما؟... سگ؟ عیب از خودش بود، مردک وقت و بی وقت زرته دادن. گل را که هیچ، بهشت را هم برهوت می کند. خودش از راه رسید، می پاییدمش. باغبان گیج بود. گاه به من نگاه می کرد، گاهی به زهره. دسته گل را که در دستهای من دید لبهایش شروع کرد به لرزیدن؛ نشانهٔ تلخ گریستن.

ـ گل آورده اند.

خودش را جمع و جور کرد. اوّل خندید، بعد آرام آرام شروع به گریه کرد. می ترسیدم. نفهمیدم باغبان کی رفت. چه کار می توانستم بکنم؟ آخر به همه گفته بودم که تو مرده ای. زن ها نفس راحتی کشیدند و گفتند: «خدا بیامرزدش، تنه‌ش راحت شد»، اما می دانی زهره چه گفت؟ هیچ. خندید. بعد هم اشک در چشمهایش نشست و گل زنبقی را که به موهایش زده بود به من تعارف کرد و گفت: «اینو بو کن» گل را از دستش گرفتم و بو کردم. پرسید: «بوی چی می ده؟» می دانستم که دوستت دارم، همه می دانستند. بریده بریده گفتم: «بوی یوسف». خنده هایش تو را کشته بود، نه؟ باز خندید و گفت: «پس می بینی که نمرده، یوسف زنده س» و مشتش را باز کرد و بهار نارنج هایی را که در دست داشت زیر بینی ام گرفت. طوری گفت «یوسف» که همه خندیدند. بعد از آن، دیگران آنچه را از ذهن او بر زبانش جاری می شد به حساب دیوانگیش گذاشتند. آدمی وقتی که با عشق هم خانه می شود چه طعنه ها و زخم زبان هایی که به جان نمی خرد! مگر رگ و ریشه آدمی از چیست؟

از آن روز تا به حال، هر وقت مجبور بوده ام برای آب دادن به درخت نارنجی که تو خوب آن را می شناسی از جلو پنجره اتاق آن ها رد بشوم، سعی کرده ام که جوری دلش را خوش کنم و به او بقبولانم که «همه گل ها روزی می پلاسند» تا باز هم لبخند بزند و بگوید:

ـ نمرده، یوسف نمرده!

آدمهایی که انتظار ندارند، چه دارند؟ اصلاً زنده هستند؟... سالها کار کردم، انتظار کشیدم. خیرات اموات که می کردیم محشر می شد. بوی بهار، خانه را برمی داشت. رهگذرها تکه ای نان و حلوا برمی داشتند و مشتی بهار نارنج به من می دادند. بهار نارنج ها را او جمع می کرد. چند تا گونی از آن ها در زیر پله ها باشد خوب است؟

ـ خوب، باید می آمدی. خوب و بد دنیا با انتظار به سر می آید، اما نه این طور و با این سئوال ها. شاید گمان می کنی که غم و غصّه ها یا هول و هراس هایی که این روزها از گوشت و پوست و خون من تغذیه می کند و تناور می شود و روزبه روز هم سایه اش را بیشتر بر سرم می گستراند برای خفقان گرفتنم کافی نیست. خسته بودم، مثل همین حالا، و خوابم می آمد. آخر چه قدر باید پشت این پنجره به انتظار ایستاد؟ تو پرسیده بودی:

ـ می آیی برویم مسافرت، کنار دریا...

کدام کار ما به آدم برده که این یکی ببرد، مسافرت؟ کدام گوری رفته بودم که رفته باشم کنار دریا؟ گور پدر دریا، دلم هم نمی خواست بروم. آدم وقتی که بی کس و کار باشد، دنیای درندشت خدا برایش جهنم می شود. چیز با ارزشی برایش نمی ماند. کوچک و بزرگ را از هم نمی کند و غم بر سرغم، دلش را تصاحب می کند، مثل همین الان.

فرهاد هنوز که هنوز است در پمپ بنزین کنار قبرستان کهنه کار می کند. زهره معلم شده و مرضیه... خدا می داند... می گویند خودش را بزک دوزک می کرده و با دار و دستهٔ مطربها این ور و آن ور می رفته. ختنه‌سورانی و دست حلال‌کنان و پاگشا! خدا می داند، عشق کودکانه چه کارها که دست ما نداد.

مرضیه خودش حیاط را آب و جارو کرده بود. زهره چای درست کرد. رحمت خانم که نمی دانست چه خبر است. یادت هست؟ تمام قوطی سرخاب را روی قبهایت مالیده بودی. زنها کرکر می خندیدند. علم غیب هم نداشتی که بدانی زمان دارد چه بر سرت می آورد. آدمها همه شان همین جورند. دلقک هم می شوند و نمی فهمند، وقتی هم که فهمیدند دیگر کار را از کار گذشته است. بدبخت ما، که گاری را در سرازیری هل دادیم، بی آن که مقصدمان را بدانیم

رحمت خانم به درخت نارنج تکیه داده بود. راستی، او که بلوز و دامن شب عیدش را پوشیده بود و دور حوض چرخ می خورد، کی بود؟! خدای من! مرضیه، تو، من، زهره... آن وقت چه حالی داشتیم! رحمت خانم تند و تند به قلیانش پک می زد. زنها آب آویشن ها را هم خوردند. آن همه باقلا را کی بار گذاشته بود؟

صدای سنتور در حیاط پیچیده بود. مادرم نفرین می کرد و نگاهش به من بود و هی لب پایینش را با دندان های نیش و پیشین خود می جوید، که رحمت خانم دستهایش را بر زمین گذاشت و بلند شد، لگدی به درخت نارنج زد و با غیظ بهارنارنج هایی را که نسیم خوش بهار بر کف حیاط افشانده بود له کرد، نگاهی به همه انداخت. زهره می خواست چای بیاورد، مرضیه سرجایش میخکوب شده بود، که رحمت خانم با مشت به زیرسینی چای کوبید و با سرعت برق گیس زهره را

دور دست پیچاند و هوار کشید: «بی نزاکت ها چه غلط‌هایی می کنند!»...

شما یك هفته بعد اسباب‌کشی کردید. درست یك سال بعد، وقتی که رحمت خانم می‌خواست سر صحبت را با مرضیه باز کند و بگوید «این نره غولها را که می‌بینی، خودشان سر به هوا هستند. تو دیگر عاصی‌شان نکن»، رعشه تمام بدنش را گرفت، چهره‌اش کبود شد و دراز به دراز، زیر درخت نارنج بر زمین افتاد. آخرش همه روزی می‌میرند.

سه سال تمام خانه سوت و کور بود، نه کسی می‌آمد، نه کسی می‌رفت. روزها به رنگ جمعه و شبها همه شام غریبان. اوایل پاییز، دم دمای ظهر، مرضیه فریاد زد: «دیگر تمام شد فرهاد، در می‌زنند، ببین کی آمده؟» باغبان بود. خبر آورده بود که گلخانه‌ را به نام شما کرده‌اند.

گلخانه؟ مال ما؟! مبارك صاحبش!

آخر شب سر و کله‌اش پیدا شد. پوست صورتش از سرما چروکیده بود. سیگار کشیدنش را ندیده بودم. به دلشوره افتادم. می‌خواستم اضطراب آن همه انتظار را بر سرش فریاد کنم که «کدام گوری بودی، ها؟» اما مجبور بودم نارنجی را که به طرفم دراز کرد بگیرم.

ـ راست می‌گویی، مادرم هم می‌گفت برای دل دردم خوب است.

دودرا بدجور به درون می‌کشید. قورت دادن دود سیگارش، حالت چندش‌آور سگی بیمار را در ذهنم مجسم می‌کرد که به او سم خورانده‌اند و سگ در هر نفس خود، به ناچار پاره‌هایی از جگرش را فرو می‌بلعد.

ـ اینجوری دود را قورت نده!

حبابهایی کوچك در مغزم می‌ترکیدند و کوبهٔ دلهره‌هایی ناشناخته بر شقیقه‌های منقلبم می‌خورد. خدایا! چه مرضی بین ما افتاده؟ چرا زنها دست از نق‌زدن و نفرین کردن بر نمی‌دارند؟ چرا هر کس در این خانه به دنیا می‌آید یا مطرب و ولگرد می‌شود، یا شاگرد قهوه‌چی، یا شوفر، یا قصاب و یا دستفروش؟ آخر اینها از جان هم چه می‌خواهند؟ تنها باشی مکافات، با دیگران باشی مصیبت! می‌خواهم بدانم آیا کسی تا به حال اینجا آدم زاییده؟

باز هم خدا را شکر که برگشت.

ـ گم که شدی، ها؟ کسی که در راه اذیتت نکرد، نه؟

گم شدن یا نشدن، چه فرقی می‌کند. او هم منتظر بود، همه منتظرند. شاید بگویی که بهتر بود تقصیر را به گردن یوسف یا فرهاد می‌انداختم تا مجبور نباشم بر سر او فریاد بکشم که «مقصر خودتی!» یا «هر چه که بر سرت می‌آید از خوش باوریت هست». اما... مفتخورها، همه مقصرند. عاقلانه‌ترین کار این است که کسی را مقصر ندانی.

نه، انتخاب دروغین مشکل است، همان طور که پذیرفتن همیشه غوطه‌ور بودن در خیالات و یادهای رنگارنگ و بی‌ارزش، به جای حس کردن زجر دست و پا زدن در این لجنزار و مزمزه کردن هوای مانده از تنفس و منقار زیر بال پنهان کردن این همه بوتیمار و راهیابی به روزنه‌ای برای گریختن.

مات و مبهوت روبرویم ایستاد. موهایش پریشان بود و از زیر چارقدش بیرون زده بود. حتماً تو بافته شده‌اش را دیده بودی، نه؟ آبشار طلا...

مضطرب بودم، مثل همیشه، بدتر از همیشه. نمی‌توانستم خودم را از دست نگاههای پرسشگر و سوالهای سمجی که در کله‌اش می‌چرخید نجات بدهم.

ـ خوب، بیا داخل دیگه.

همهٔ عالم منتظرند. وانگهی، من چه کار می‌توانستم بکنم که نکردم؟ منتظر نماندم که ماندم، یقهٔ آن مردك را نگرفتم که گرفتم، ولی می‌توانستم بگویم «نمی‌دانم»، تا باز مثل دیوانه‌ها خودش را بلند کند و بر زمین بزند و گیسهایش را بکشد و خدا خدا کند؟ آدم آبرویش را چه جوری حفظ کند؟

ـ آورده‌اند، گلهایت را آورده‌اند.

چه قدر خاك روی هر کدامشان نشسته باشد خوب است؛ یك سانت، دو سانت، یك وجب؟ چه فرقی می‌کند، آدم، قاب عکس یا گل؟ وقتی مجبور باشی که مدام در حصاری از غبار نفس بکشی، کارکنی، به خواب بروی، بیدار شوی و باز، دوباره و دوباره خمیازه‌های خواب سنگینت را فرو ببلعی، دست آخر یا ذات‌الریه می‌گیری یا سل استخوانی. این طور مردن هم فرقی با له شدن زیر چرخ گاریهای عهد بوق تا قاجار ندارد. مرده شور ساعت و زمان را ببرد، چیزی را حل نمی‌کند، مرا حل می‌کند!

ول کنید این حرفها را، به من چه مربوط؟ این خیال تو هست که فکر می‌کنی تمام عالم و آدم، این کتاب را در دیوانگی ورق زده و به آخر می‌رسانند. تو خودت اگر به جای من بودی و می‌خواستی روزی شش هفت بار پنجره اتاقت را گاهی رو به حیاط خلوتی که خالی‌تر از دلت هست و گاهی رو به کوچه‌ای که تا قیام قیامت سوت و کور خواهد بود، بازکنی و طوری فریاد بزنی «زهره» که تا هفت طرف خانه آنورتر، همهٔ همسایه‌ها صدایت را بشنوند، حتماً تا به حال صد بار زده بود به کله‌ات. زنها چه می‌فهمند که آبرو یعنی چه؟ خودش گفت که یك بار مرضیه را دیده که زیر باران سگ لرز می‌زده و گریه می‌کرده: مرضیه گفته بوده: «دوست دارم زیر باران قدم بزنم». تصنیف هم می‌خوانده و به زهره گلایه کرده بوده «ترسیدی گریه نکنیم؟!». زهره هم گفته بوده «والـ... کسی نمرده، همه‌شون زنده‌ن». حتماً دوست نداشته کسی اشکهایش را ببیند. دوست و آشنا یعنی چه. گفته بوده: «هیچ کس نمی‌فهمد که باران و گریه همزاد هم هستند، مثل آدمها و تنهایی‌هایشان». زهره گفته بوده که فرهاد کنار قبرستان کهنه پمپ بنزین دارد، امشب هم می‌آید دیدن یوسف. قدمهایت را بزن و بیا خانه.

بلند شو، پنجره را بازکن، الان چهار ساعت تمام است که دارد یکریز باران می‌آید. حتماً وقتی که از راه برسد سرتاپا خیس است. بلند شو! گمان کنم که برای تو هم وقت خوبی باشد تا چیزهایی را که فراموش کرده‌ای به یاد بیاوری، چون بوی این باران، همه‌اش با ذهن من فشار می‌آورد که نکند تو همان فرهاد باشی... فرهادی که... چه می‌دانم، چه بگویم؟ دلخور نشوید. غرضی ندارم. چایی‌تان را بخورید. من باید قدری بخوابم. اگر قبل از بیدار شدنم آن تاکسی بار لکنتهٔ آبی رنگ آمد و روبروی خانه ایستاد، قبل از آنکه او بخواهد از ماشین پیاده شود و از راننده تشکر کند و همان طور که به طرف خانه می‌آید با گره گوشهٔ چارقدش ور برود تا بازش کند و کلیدش را در بیاورد، صدایم کنید، نترسید، صدایم کنید. دیگر مثل آن وقتها نیستم که اگر بدخواب بشوم زمین و آسمان را به هم بدوزم. نترسید.

او امروز مهمان عزیزی را با خودش به خانه می‌آورد، حتماً باید من در را به رویشان باز کنم. می‌بینی که هوا بارانی است و زیاد نباید پشت در معطل بمانند. اما اگر خودش در را باز کرد، با هم بالا نمی‌آیند. خودش به حیاط خلوت می‌رود، گلدانهایش را دورتادور حوض می‌چیند و آنچه را که نباید به او بگوید می‌گوید و دوتایی شروع می‌کنند به ضجه زدن و نفرین کردن. ضجهٔ زنها دل آدم را می‌لرزاند.

آن وقت نه تنها انتظار و این حرفها معنایی ندارد، بلکه مایه دردسر هم هست. و من مجبور خواهم شد، بی‌آنکه دلداریش بدهم و گیسهای خیسش را نوازش کنم، راه پله‌های مارپیچ را پشت سر بگذارم و به اتاق برگردم و بی آنکه نگاهی به تو که مثل جن زده‌ها به آدم خیره می‌شوی، یا این قاب عکس‌ها که روی هر کدامشان یك وجب خاك خوابیده است بیندازم، یکراست بیایم و پای تختخواب سفریم زانو بزنم و دست آن پیرمرد را که روی تختخواب چمباتمه زده است بگیرم و با گریه بپرسم:

ـ تو دیگر چرا داری گریه می‌کنی؟

تا او که خوب می‌داند آدمها گاهگاهی برای درد دل کردن با خودشان به تنهایی‌هایی بزرگ احتیاج دارند و، چهره‌ای شبیه چهرهٔ کودکی خودم دارد، آرام آرام سرش را بالا بیاورد، چشمهای سرزنش کننده و پرسشگرش را در چشمهایم بدوزد و یك عالمه غم و غصهٔ ناگفته در جانم بریزد، تا من که این روزها طاقتم طاق شده و حوصلهٔ هیچ چیز و هیچ کس، حتی سگهایی را که به آنها سم خورانده‌اند ندارم، سرم را بر روی زانوهایش بگذارم و در حق هقی که نمی‌گذارد کلمه‌های تقدیر فراموش شده‌ام در گوشهای او زمزمه شوند، شیون کنم، تا بلکه از این راه بتوانم به او بقبولانم که ما هیچ کدامکان بد نبودیم، تنهایی‌مان از فرط ناچاری است و دل به تقدیر سپردن را زنها بهتر از همه بلد هستند. آنها باکی‌شان نیست، گریه نکن، بگذار نفرینشان را بکنند.

دندان

■ محمدحسین جهان بکام

این سومین بار بود که می‌دیدمش. عصایی فلزی را جلو پاهایش روی زمین خوابانده بود و نزدیك اتاق جادو تکیه داده بود به دیوارهٔ سیمانی و داشت گدایی می‌کرد. توی کلاه سفیدی که وارونه روی دستهٔ عصا گذاشته بود چند سکه دیده می‌شد و زیر نقاب کلاه داده بود با خطی کج و کوله برایش نوشته بودند: «بچهٔ یتیم»

لونا پارك مثل همهٔ جمعه شبها شلوغ و پر سر و صدا بود. همسن و سالهای اواز سر و کول اسباب بازیها بالا می‌رفتند و آنهایی که توی بشقاب پرنده بودند، گاه به گاهی جیغ می‌کشیدند. حتم داشتم که زیرچشمی دارد کفشهایم را نگاه می‌کند. منتظر بود سکه‌ای برایش توی کلاه بیندازم. ناکس چه قدر قشنگ پاهایش را کج گذاشته بود. پاهایی که می‌دانستم از پاهای شترمرغ هم قوی‌تر و فرزتر است. یکباره کنجکاوی‌اش به اوج رسیدو سرش را بالا آورد و مرا دید. پشت به یکی از چراغها ایستاده بودم. گویا نمی‌خواست به آسانی قبول کند که من اینجا هم باز موی دماغش شده‌ام. دوباره سرش را پایین انداخت و انگار که داشت با عصایش حرف می‌زد با دلخوری گفت: آدم تو پارکم راحت نیس.»

بعد که می‌دید همان‌طور ایستاده‌ام و تکان نمی‌خورم چشمهایش را تنگ کرد: «شناختیش؟!»

ـ «با یه بستنی چطوری؟»

ـ «سردم می‌شه، نمی‌خوام.»

راست می‌گفت. شبهای اردیبهشت شیراز خنك است و کوچولو یك لا پیراهن بیشتر تنش نبود.

گفتم: «پس جمع کن بریم با هم یه چیزی بخوریم.»

ـ «شما برو بخور آقا، ما باهم جور نیستیم.»

عصا را برداشتم گرفتم دستم. انگار تنها مشکلش همین بود. تر و فرز سکه‌ها را ریخت توی جیبش و کلاه را سرش گذاشت و همراهم آمد. توی رستوران پارك روبرویم نشسته بود و به نظر می‌رسید هیچ فکر و خیالی نداشت مگر اینکه نتواند در فرصت کوتاهی که خدا نصیبش کرده بود، همهٔ آن خوراکی‌ها را یکجا به خورد معدهٔ کوچکش بدهد. برای همین بود که زودتر از معمول ته نوشابه را بالا آورد و یك شیشهٔ دیگر خواست. آنجا پشت میز چه قدر آن شب به ما نزدیك بود. دندانساز قبل از رفتن داشت آخرین قالبی را که ساخته بودم نگاه می‌کرد و پشت سرهم ایراد می‌گرفت و روی کارم انگشت می‌گذاشت.

«میرم دستشویی و وقتی برگردم رفته.»

کسی داخل دستشویی بود و من برای وقت گذرانی جلو آینه ایستادم و با انگشت جاهای مختلف صورتم را ماساژ دادم.

پشت سرم گفت: «آخه چرا هر وقت میری اون تو اینقدر طولش میدی؟»

بعد انگار که عیب دیگری در کارم دیده بود، صدایش را بالاتر برد: «به جهنم. دفعهٔ دیگه به پتو هم با خودت ببر تا قیامت روی همون سنگ چرت بزن.»

خیلی طولش داده بود. گفتم: «اون تو کیه؟»

صدای نازکی گفت: «من.»

ـ «زیاد لفتش میدی. خلاصه کن.»

«الان.»

بعد لای در را باز کرد و گفت: «آقا، جان خودت مهلت بده.»

ـ «کی گفت اینجا بری دستشویی؟ در پایین باز بود؟»

ـ «نه آقا.»

ـ «پس زود بزن به چاك تا گندش درنیومده.»

پیرمرد گفت: «آره با خودت حرف بزن حوصله‌ت سر نره.»

ـ «آقا ترا به خدا بیرونم نکن.»

پیرمرد دوباره گفت: «من دارم میرم. کلید که داری؟»

«باشه، حالا چکار داری؟»

«چیزی گفتی؟!»

«نه با شما نبودم.»

«آره با خودت حرف بزن. ضمناً دست بگیر به دستگیرهٔ در. شاید خدا نکرده خوابت برد.»

ـ «آقا من جایی ندارم. صبح زودم تا اینجا باز شد بی سر و صدا می‌زنم میرم.»

ـ «یعنی شب اینجا بمونی؟ امکان نداره.»

ـ «آقا ترا خدا، ما هیچکسو تو این دنیا نداریم. فقط یه بی‌بی داریم.»

ـ «خود بی‌بی‌ت کجا می‌خوابه؟»

ـ «بی‌بی‌م تو شاهچراغ چن تا مقوا پهن می‌کنه می‌گیره می‌خوابه. ولی من اونجا خوابم نمی‌بره. شبا خیلی سرد می‌شه.»

ـ «خوب اینجا هم مثل اون‌جا چه فرقی می‌کنه؟»

ـ «اینجا خیلی خوبه، باد نمیاد، سردم نیس. تو راهرو راحت می‌گیرم می‌خوابم صبح زودم میرم.»

ـ «آخه سگ تو راهرو می‌خوابه؟!»

ـ «آقا پس بذار بخوابم رو اون صندلی که دکتره روش دندون می‌کنه.» توی راهرو بودیم و داشتم شوفاژ را نگاه می‌کردم. با خودم گفتم گور پدر دکتر.

ـ «باشه برو بخواب. ولی فقط همین امشب. فردا شب ببینمت اونوقت من می‌دونم و تو.»

ـ «قربون معرفت. فقط امشب.»

ـ «راستی، توامشب اصلاً با من حرف نزدی!»

صبح که برگشتم دیدم طفلك هیچ کاری نکرده بود. فقط شش دست دندان ساخته شده را برداشته بود و زده بود به چاك.

دومین بار دم سنگ سیاه توی سبزی فروشی دیدمش. گرم کار بود. صبر کردم تا سبزیهایی را که کشیده بود روی روزنامه گذاشت و به زن چادری داد. سبزی فروش ته دکان نشسته بود و گوجه فرنگی‌های رسیدهٔ داخل صندوق را جدا می‌کرد. رنگش پرید.

گفت: «آقا ترا به خدا.»

زن چادری نگاهی به من کرد و سبزیها را برداشت و رفت.

گفتم: «تو می‌دونی دندون چیه؟»

انگار که تا حالا اسم دندان را نشنیده بود پرسید: «دندون؟» بعد که دید همان‌طور دارم نگاهش می‌کنم، آمد بیرون و مرا کشید آن طرف کوچه و گفت: «آقا ما تازه اینجا شاگرد شده‌یم، نمی‌خوام اوستا بفهمه.»

ـ «ای شیطون، نکنه بردی فروختیش، راستشو بگو.»

ـ «نه به جان بی‌بی‌م.»

ـ «پس چی؟»

اشك توی چشمهایش جمع شد. بعد هر طور بود خودش را گرفت و گفت: «پنج تا شو که دادم اون پسره آورد.»

ـ «اون که درست. خوب، یکی دیگه‌ش چی؟»

ـ «کلی وقت بود دندونای بی‌بی‌م ریخته بود، منم قولش داده بودم یکی براش جور کنم. اون روزم که رفته بود دندون بذاره دکتره روشو داده بود به راه. شما بودی چه جوری نون می‌خوردی. نامرد گفته بود صبر کن خودش دوباره درمیاد.»

داد سبزی فروش درآمد: «بازم نی‌تخم جن گذاشت رفت برای خودش گشت و گذار.»

ـ «بی معرفت نگفته بود من تو همهٔ دنیا فقط همین یه بی‌بی رو دارم.»

ـ «داری چیکار می‌کنی، گفتم به نی سبزیا آب بزن.»

ـ «الان.»

پرسیدم: «سیر شدی؟»

ـ «خیلی خوب بود.»

ـ «سبزی فروشی چی شد؟ ولش کردی؟»

ـ «نه، صب تا غروب میرم اونجا. غروبم اگه هوا خوب باشه میام اینجا.»

ـ «گدایی؟»

ـ «راستی نگفتم. بی‌بی‌م چن تا دندون نو درآورده. دندونه‌رو چن روز پیش دادم همون پسره برات بیاره. گفت گذاشته‌تش تو راه پله‌ها تو قوطی کنتور آب.»

ـ «بی‌خیالش. هنوزم همونجا تو شاهچراغ می‌خوابی؟»

ـ «پشت شاهچراغ یه جایی یه با بی‌بی‌م شبا میریم اونجا می‌خوابیم. آدماش خیلی مهربونن.»

ـ «اتاق بهٔت داده‌ن؟»

ـ «نه بابا، اینجا که میام کلی پول بهم میدن. شبای دیگه‌م میرم پارك شهر. اونجا لردی پول میدن.»

از لونا پارك بیرون آمدیم. نسیم خنکی می‌وزید. روی چمنها و زیر چراغهای وسط بولوار آدمها برای خودشان می‌پلکیدند.

گفت: «خدا حافظ، خوش گذشت.»

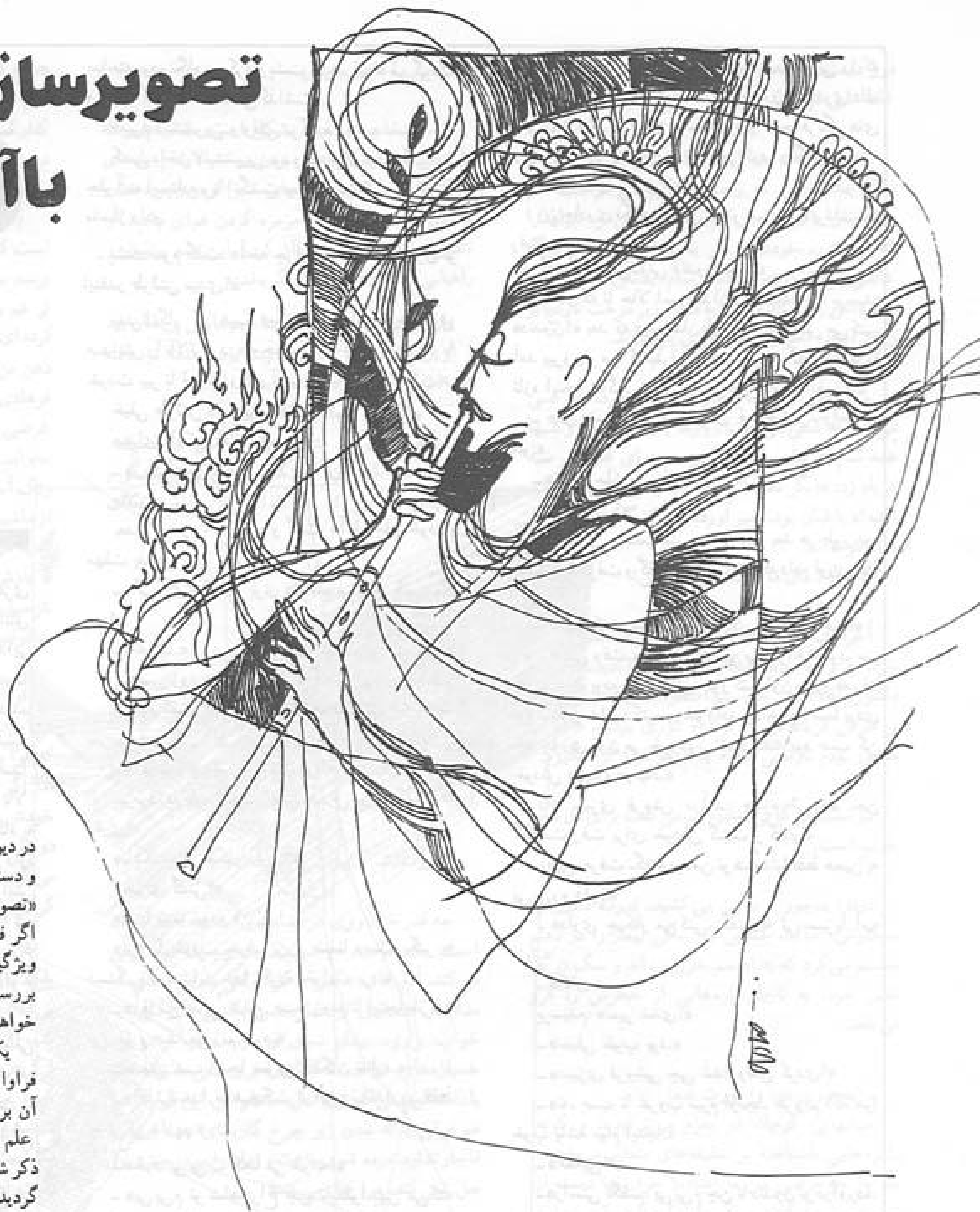
گفتم: «صبرکن.»

عصایش را فراموش کرده بود. برگشت و با لبخندی براق گفت: «داشت یادم می‌رفت!»

اردیبهشت ۷۲ ـ شیراز

تصویرسازیهای خاقانی باآلات موسیقی

■ مجتبی دماوندی ـ دانشگاه کردستان



«چنانکه شعر در هر علمی به کار شود هر علمی درشعر به کار می‌شود[1]».

روشی که ابوالفرج رونی (متوفی ۴۹۰) در اواخر قرن پنجم بدان توجه نشان داد به سرعت مقبول طبع شاعران و نویسندگان واقع گردید. تصویرسازیهایی که مبنای علمی دارند و بر نهاد علوم گونه گون چون: ریاضی، نجوم، طب، و غیره بنا گردیده اند، از ابتکارات این شاعر بود[2]. شاعرانی چون انوری، خاقانی، مجیر، و دیگران این شیوه را ادامه دادند. هر چند که شعر فارسی به دشواری گرائید، اما دیوان بسیاری از این شاعران آکنده از استعارات و تشبیهات و تصاویری شد که ما را با علوم مختلف و اندیشه‌های ساری و جاری در آن زمانها بیشتر آشنا می کند.

خاقانی نیز از پیروان همین شیوه است، البته او خود صاحب سبکی مستقل در قصیده سرایی می باشد و طرز سخن او تا چندین سال پیش شاعرانی چون فتحعلی‌خان صبا وقاآنی و... را به دنبال خویش می کشانید. شناخت ویژگیهای شعر خاقانی زیربنای مطالعهٔ دیوان او می‌باشد. و در یافتن مفاهیم و معانی اشعارش بستگی به آشنایی با کیفیت تفکر و کشف و توضیح تصاویری دارد که در دیوان او جای گرفته است. خاقانی نیز مانند بیشتر شاعران زمان خویش با علوم و فنون گوناگون آشنایی دارد و اصطلاحات این علوم را در شعرش به کار می گیرد و با آنها تصاویری می سازد ـ از داستانهای ایران باستان و شاهنامه (که خاقانی به خوبی آنها را خوانده است) تا اطلاعات مربوط به جانورشناسی و گیاهشناسی و نجوم و بازیهای کودکان و اسطوره‌ها و الهیات و ادیان متفاوت ـ هر کدام در دیوان این شاعر به کار می آیند. تحقیق پیرامون این موضوعات، و مضامین فراوان دیگری که در دیوان خاقانی به کار گرفته شده مستلزم صرف وقت و دسترسی به منابع گسترده است زیرا خاقانی شاعر «تصویرسازی و تشبیه و استعاره» است. به طوری که اگر فرضاً حتی تصاویر و استعاراتی که با استفاده از ویژگیهای جانوران و پرندگان ساخته است مورد بررسی قرار گیرد، موضوع بسیار گسترده و دامنه‌داری خواهد شد.

یکی از علوم و فنونی که خاقانی به آن توجه فراوانی مبذول داشته است و از اصطلاحات و آلات آن برای تصویرسازی در اشعارش بسیار سود جسته، علم موسیقی است. در اشعار او آلات موسیقی مکرر ذکر شده اند و زمینه ساز تشبیهات و استعارات فراوانی گردیده اند. نمیدانیم که آیا خاقانی به طور واقع موسیقیدان هم بوده یا نه؟ اما استعارات و تشبیهاتی که به وسیله آلات این فن می‌سازد نشانگر این موضوع است که او بخوبی آلات موسیقی را شناخته بوده و یکی از این دلایل حضور او در مجالس شاهان است که همراه و پیوسته با موسیقی بوده است. حضور در این محافل باعث شده تا خاقانی بهتر و نزدیکتر با آلات موسیقی تماس و آشنایی برقرار کند، تا جائی که ارغنون و بربط و رباب و چنگ و دف و نای و دیگر سازهای موسیقی هر کدام تصاویر بدیع و زیبایی از خویش در دیوان این شاعر قدرتمند به جای گذارده اند

پیش از خاقانی نیز نام وسایل موسیقی در آثار نظم و نثر به وسیله شاعران و نویسندگان بزرگ این مرزوبوم یاد شده است ولی کمتر به تصویرسازیهای بدیع از این آلات پرداخته اند.

ما در این مقاله قصد شرح و بسط ابیات خاقانی را نداریم زیرا ابیاتی که در آنها تعابیر مربوط به آلات موسیقی استفاده شده، اگر شرح و بسط داده شوند به جای این مقاله، کتابی مفصل پیش‌روی خواهیم

داشت ـ فقط به طور مختصر به تصویر سازهای خاقانی با آلات موسیقی خواهیم پرداخت.

□ **ارغنون**[3]: سازی است که اصل آن از یونان است و سازنده‌اش را افلاطون دانسته‌اند نام یونانی آن ارگانون (organon) است این ساز، اَرْغَنْ، اُرغَنَن، ارغون و مزامیر نیز نامیده شده است. این ساز انواعی داشته است، رومیان نیز در نواختن ارغنون تبحر داشته‌اند و خاقانی به رومی ارغنون نواز فراوان اشاره می‌کند. شاید ذکر این ساز در ابیات مولانا جلال الدین نیز به خاطر همجواری با رومیان بوده است، (این ساز در آن نواحی متداول و معمولتر بوده است).

خاقانی چندین بار وقتی نام این ساز را می‌آورد به نوازندهٔ رومی آن نیز اشاره می‌کند و گاه نیز خود ارغنون را هم رومی می‌داند سرزمین روم و یونان در زمان خاقانی و پیش و بعد از آن محل زندگانی مسیحیان بوده است. مناسبات مسیحیان با این ساز نیز در اشعار خاقانی مورد توجه است.

○ سار مسکین که نیست چون بلبل
رومی ارغنون زن گلزار[4] (۱۹۸)

در این بیت ضمن اشاره به ارغنون نوازی رومیان، بلبل راتیز به ارغنون نواز تشبیه نموده است صدای زیبای بلبل به صدای ارغنون و بلبل به ارغنون مانند شده است و سار که نام پرنده‌ای است نمی‌تواند مانند بلبل که صدایش به زیبایی نوای ارغنون است نغمه سر دهد.

○ انگشت ارغنون زن رومی بزخمه بر
تب لرزهٔ تنا تننانا برافکند(۱۳۵)

باز به نوازندهٔ ارغنون که رومی هست اشاره می‌کند و می‌گوید ارغنون زن رومی انگشت خویش را چون مضراب به تارهای ارغنون آشنا می‌سازد و آهنگهای زیبا پدید می‌آورد «تناتننانا آواها و نشانه‌هایی است که نواهای موسیقی به وسیلهٔ آنها نگاشته می‌شده است[5]».

ارغنون به مریضی تشبیه شده است که نوازنده با زخمه به او می‌نوازد و این مریض که دچار تب و لرز است صدایش درمی‌آید. تناتنناها شاید ایهامی هم به صدای نامفهوم آلات موسیقی و هذیان انسان تبدار داشته باشد.

○ دست موسیقار عیسی دم ز رومی ارغنون
غنهای اسقف انجیل خوان انگیخته(۳۹۳)

موسیقار نام سازی است و نام پرنده‌ای افسانه‌ای که در منقارش سوراخهای متعدد دارد که از هر کدام آوایی برمی‌آید نیز می‌باشد. شباهت این پرنده که از هر منقارش آوایی برمی‌آید با ارغنون که هر تارش صدایی دارد قابل توجه است. غنه نیز از اصطلاحات آواز است در ارغنون دست و دهان هر دو به کار می‌آیند شکلی از آن در روستاهای جنوب ایران به نام نی‌انبان هنوز کاربرد دارد.

موسیقار عیسی‌دم استعاره برای نوازنده ارغنون است که دست بر ساز دارد و دم مسیحایی، صدای ارغنون به آواز انجیل خواندن اسقف تشبیه شده است.

○ می چو عیسی و ز رومی ارغنون
غنهٔ انجیل خوان برخاسته(۴۷۵)

در این بیت شراب را به حضرت عیسی (باتوجه به مناسبت می و آئین مسیحیت) مانند کرده است و صدای ارغنون رومی را به صدای خواننده انجیل که کتاب حضرت عیسی است تشبیه نموده است.

○ آری آری با نوای ارغنون اسقفان
بانگ خر سمع مسیحا برنتابد بیش از این(۳۳۸)

به صدای زیبای ارغنون نظر دارد که به وسیلهٔ اسقفان نواخته می‌شود. وقتی این نغمهٔ زیبا هست مسیح دیگر به صدای خر، گوش نمی‌دهد و نمی‌تواند آن را تحمل کند. حضرت عیسی(ع) برای عبور و مرور از الاغ استفاده می‌نموده‌اند.[6] که تعبیر خر عیسی نیز در ادبیات فارسی بسیار یاد شده است و در ادبیات عرفانی کنایه از تن و جسم می‌باشد.

○ به گردون درافتد صدا ارغنون را
مگر کوس شاه جهانیان نماید(۱۲۹)

صدای بلند و گیرا و رسای ارغنون را به صدای کوس شاهنشاهی تشبیه نموده است.

○ از چنگ غم خلاص تمنا کنم ز دهر
کافغان به نای حلق چو ارغن درآورم(۲۴۰)

در نسخه بدل به نای و حلق می‌باشد که شاید مناسبتر باشد. ایهام تناسب بین نای و چنگ و ارغن زیباست. آوای غم‌آلود و افغان و نالهٔ خود را ـ از دست غم و روزگار ـ به صدای ارغنون مانند نموده است آوردن حلق برای ارغنون استعارهٔ کنایی می‌باشد.

○ در کین سیاوش ارغنون زن
آن زخمهٔ درفشان فرو ریخت
گویی سرزخمه شاخ طوبی است
کو میوهٔ جان چنان فرو ریخت
یا مریم نخل خشک بفشاند
خرمای تر از میان فرو ریخت(۵۰۶)

«کین سیاوش» از الحانی است که ـ باربَد ـ سازنده آن است. خاقانی اشاره به دستگاهی دارد که ارغنون در آن نواخته می‌شود. ارغنون لحن کین سیاوش را می‌نواخته است. نواها و نغمه‌ها به مروارید تشبیه شده است که زخمه آنرا می‌پراکند. سر زخمه به شاخهٔ درخت طوبی (نام درختی در بهشت) تشبیه شده است که میوه جان را یعنی نواها را پایین می‌ریزد.

آواز ارغنون مانند میوه درخت طوبی جانبخش و روحپرور است. در بیت سوم ارغنون نواز به حضرت مریم تشبیه شده و هماطور که در قرآن کریم ذکر شده است نخل خشکیده‌ای برای او خرمای تازه آورد، صدای ارغنون مانند خرمای تازه ایست که ارغنون زن مانند مریم آنرا از درخت خشکی می‌افشاند.

□ **بربط**: سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای (ذوات‌الاوتار) که دارای کاسهٔ صوتی گلابی شکل و دسته‌ای کوتاه است، و گویند معرّب «بربت» یعنی سینهٔ بط است زیرا این ساز شبیه بَربط می‌باشد و بط کلمه‌ای فارسی و معرّب است و در عربی بدان عود گویند. نام دیگر آن در فارسی عود و مزهر است. بربط هشت زبان دارد (اشاره به تعداد تارهای آن که در زمانهای مختلف تعداد آنها فرق می‌کرده) ولی ناشنواست. گوشهای آن که همانا کوکهای آن می‌باشند پُر هستند و منفذی ندارند و این باعث شده تا این ساز به کری و ناشنوایی متصّف گردد.

○ بربط از هشت زبان گوید و خود ناشنواست
زیبقش گویی با گوش کر آمیخته‌اند(۱۱۷)

بربط به کسی تشبیه شده است که با هشت زبان سخن می‌گوید زبان استعاره برای تارهای آن است و سخن گفتن استعاره از صدای تارهای آن می‌باشد ولی در گوشهای او جیوه ریخته‌اند و او کاملاً ناشنواست و چوبهای کوك ساز گوشهای پُر کرده‌ای را می‌مانند یا منافذ گوشهای بربط را آکنده‌اند.

○ گوش بربط تا به چوب انباشتند
ناله‌ش از راه زبان برخاسته(۴۷۵)

بربط به کسی، مانند شده که گوشهایش را با چوب انباشته‌اند و او ناراحتی وناله‌اش را از راه زبان سرداده است.

○ بربط کریست هشت زبان کش به هشت گوش
هر دم شکنجه دست توانا برافکند(۱۳۵)

پیچاندن گوش و گوشمالی دادن یکی از انواع شکنجه و تنبیه است دست توانای مطرب گوشهای بربط را می‌پیچاند. کوك کردن و پیچاندن کوکهای این ساز توسط نوازنده به گوشمالی و شکنجه تشبیه شده است و بربط نیز به انسانی مانند گردیده است (استعارهٔ کنایی).

○ بربط چو سخن‌چینی کز هشت زبان گوید
لیك از لغت مشكل اسرار همی پوشد(۵۰۰)

بربط به انسانی سخن‌چین مانند شده است که با هشت زبان صحبت می‌کند ولی به خاطر این که همه کس سخنان او را درنیابند لغات مشکلی را بکار می‌گیرد (صدای نامفهوم آن) و نمی‌گذارد کسی از اسرارش مطلع گردد.

○ آن هشت تا بربط نگر جانرابهشت هشت در
هر تار او طوبی ثمر صد میوه هرتاریخته(۳۷۸)

(تا=تار)، تارهای بربط را به درهای بهشت تشبیه کرده است بهشت نیز هشت در دارد یعنی تارهای بربط با صدای زیبایشان گویی در باغ بهشت را بر آدمی می‌گشایند هر کدام از این تارها میوه‌ای دارد که چون میوه درخت طوبی (درختی در بهشت) از بهترین انواع میوه‌هاست و هر کدام از این تارها میوه‌های فراوانی (صداها) برای شنونده ارمغان آورده و فرو ریخته‌اند.

○ بربط اعجمی صفت هشت زبانش دردهن
از سر زخمه ترجمان کرده به تازی و دری(۴۲۷)

بربط با این که هشت زبان دارد گنگ و ناگویاست. زخمه باعث می‌شود تا این گنگ به سخن آید. وقتی زخمه به او می‌رسد به دو زبان ترجمان می‌کند، و گنگی‌اش از بین می‌رود یعنی آواهای گوناگون از آن برمی‌آید.

این بیت نیز مفهوم بالا را در بر دارد:

○ مطربان از زبان بربط گنگ
زخمه را ترجمان کنند همه(۴۸۲)

مطربان زخمه را ترجمان بربط گنگ می‌کنند یعنی با زخمه می‌توانند زبان گنگ بربط را باز نمایند و سخنانش را بشنوند. بربط از راه زبان سخن می‌گوید برخلاف نای که از راه چشم دم می‌زند.

○ گفت چو بربط مزن زراه زبان دم
دم زره چشم زن چونای صفاهان(۳۵۷)

○ چون بربطت زبان چه بکارست بهتر آنك
چون نای بی‌زبان زنی الحان صبحگاه(۳۷۵)

و ابیات دیگر که در قسمت «نای» عنوان خواهند شد.

بربط به طفل نیز مانند شده است که در کنار دایگان قرار دارد و ناله سر می‌دهد.

○ بربط نالان چون طفلان از زدن
در کنار دایگان آخر کجاست(۴۹۲)

ناله و صدای بربط را به صدای کودکانی که تنبیه شده و گریه سر داده‌اند، مانند کرده است.

○ بربط که به طفل خفته ماند
بانگ از بر دایگان بر آورد(۵۰۶)

بربط به کودک خفته‌ای تشبیه شده که در کنار دایگان (مطربان) آرمیده است و ناگاه آواز برمی‌آورد. دایگان استعاره برای مطربان می‌باشد که آوای بربط از کنار آنان برمی‌خیزد.

○ رسن در گلو بربط از چوب خوردن
چو طفل رسن‌تاب کسلان نماید(۱۲۹)

کودک رسن‌تاب طناب را به دور گردن می‌اندازد تارهای بربط به رشته‌های طناب تشبیه شده و بربط به کودکی که در حال رسن‌تابی است. بربط که چون کودک رسن‌تاب تارهایش به گردنش پیچیده شده به خاطر چوبهای فراوانی که خورده است (زخمه) مانند کودک رسن‌تاب که برای بهتر کار کردن تنبیه می‌شود خسته و ناتوان شده است.

○ بربطی چون دایگانی طفل نالان در کنار
طفل را از خواب دست دایگان انگیخته(۳۹۳)

نوازندهٔ بربط به دایه تشبیه شده که بربط را مانند طفلی نالان در کنار و بَر، دارد. این طفل خفته (بربط) را دستان دایه از خواب برمی‌انگیزد. نوازنده با حرکات دستانش باعث به صدا درآمدن بربط می‌شود و چون دایه‌ای طفل را از خواب بیدار می‌نماید و سروصدای طفل (بربط) برمی‌خیزد.

○ بربط از بس چوب کز استاد خورده طفل‌وار
ابجد روحانیان بین از زبان انگیخته(۳۹۳)

به کودکی تشبیه شده که به مکتب رفته و در اثر تنبیهات الفبا را آموخته است. الفبای روحانیان و آسمانیان را هم فرا گرفته است یعنی همزبان ما نیست چون ما سخن نمی‌گوید. رمزواری و نامفهومی صدای این ساز به ابجد روحانیان مانند گردیده است چوب خوردن بربط کنایه از ضربات زخمه است.

در ابیاتی نیز بربط را به زن آبستنی تشبیه کرده که دردزادن دارد و صدایش چون آوای زنی که موقع وضع حمل اوست می‌باشد.

○ بربط آبستن تن و نالان دل و مردان به طبع
جان بر آن آبستن فریادخوان افشانده‌اند(۱۰۶)

و

بربط نگر آبستن و نالنده چو مریم
زایندهٔ روحی که کند معجزه‌زایی(۴۳۵)

بربط به حضرت مریم تشبیه شده وصدای آن به حضرت عیسی که معجزه آفرین بود.

○ بربط چو عذرا مریمی کابستنی دارد همی
وز دردزادن هر دمی در ناله‌زار آمده(۳۸۹)

صدای بربط در این بیت به صدای حضرت مریم(ع) در هنگام زادن تشبیه شده است.

(در این چند تصویر کاسهٔ بزرگ بربط یا عود را درنظر گرفته است).

بربط یا عود ساز مطربهٔ فلک (زهره یا ناهید) نیز می‌باشد البته سازهای فراوانی را به زهره نسبت داده‌اند حافظ نیز گوید:

○ وانگهم در داد جامی کز فروغش برفلک
زهره دررقص آمد وبربط زنان می گفت نوش[۷] (۲۸۱/۳/۱)

خاقانی به بربط نوازی زهره نیز با توجه به اسطوره و افسانه‌ای که دربارهٔ این ستاره منقول است، اشاراتی دارد:

○ همدم هاروت و هم طبع زنِ بربط زنم
افعی ضحاکم وریم آهن آهنگرم(۲۴۹)

که اشاره به ماجرای هاروت و ماروت و زهره و داستان معروف آنان دارد در مصراع دوم به اسطوره‌های ایرانی ضحاک و کاوه اشاره می‌نماید. **زن بربط‌زن = همانا زهره است که هاروت و ماروت که دو فرشته بودند فریب او را خوردند و او را خداوند به صورت ستاره‌ای مسخ کرد.** مولانا گوید:

○ عورتی را زهره کردن مسخ بود
گاو و خر گشتن چه باشد ای عنود.

○ ساز آن رعنای صاحب بربط اندر بزم چرخ
سوز آن قرای صاحب طیلسان انگیخته(۳۹۵)

قرای صاحب طیلسان = ستاره کیوان که به نامهای راهب دیر هفتم و پیر فلک معروف است. رعنای صاحب بربط: همان زهره است که خنیاگر فلک می‌باشد[۸].

در چرخ و فلک بزمی تصویر شده است و زهره مشغول نوازندگی می‌باشد صدای بربط زهره آنچنان دل‌انگیز و زیباست که ستارهٔ کیوان که مظهر زهد و رهبانیت می‌باشد نیز دچار سوز و حال شده است و تحت تأثیر قرار گرفته است.

○ ذرهٔ خاک درش کار دوصد ذره کرد
راند بر آن آفتاب بر ملکوت احتساب
لاجرم از سهم آن بربط ناهید را
بند رهاوی برفت رفت بریشم زتاب(۴۴)

به بربط نوازی ناهید اشاره کرده است معنای بیت مفصل است: خاک در او کار صدها تازیانه را می‌کند، خورشید خاک در اوست و به خاطر همین محتسب ملکوت است. شعاعهای خود را به هر طرف می‌فرستد، شعاع نیزه گونِ او به بربط ناهید رسید ،(احتساب و محتسب بودن و ارتباط با موسیقی مهم است) و آن را از کار انداخت.

○ بربط تنی بی‌جان نگر موزون به چارارکان نگر
هر هشت رگ میزان نگر زهره به میزان بین دراو(۴۵۲)

بربط به تن بی‌جانی تشبیه شده که چار عنصر در او به اعتدالند یعنی سالم است. رگهای او یعنی تارهایش میزان و کوک است و در آخر به بربط‌نوازی زهره اشاره می‌کند، زیرا «برج میزان خانه زهره است[۹]».

○ بهر حلیهای گوش و گردن بربط
سیم و زر از ساغر و مدام برآمد(۱۴۴)

بربط را به زنی مانند نموده که گوش و گردنش زیورآلات می‌خواهند. زروزیور آن ساغر نقره‌ای و شراب زرد طلاگون است.

○ دستینه بسته بربط و گیسو گشاده چنگ
یعنی درم خریدهٔ عیدیم و چاکرش(۲۲۳)

به زنی تشبیه شده است که بر دستانش دستینه یا دستبنده زده است.

○ گاو عنبرفکن برهنه تن است
خر بربط بریشمین افسار(۱۹۷)

بربط را به خری تشبیه کرده است که افسار ابریشمین دارد افسار ابریشم استعاره برای تارهای این ساز است.

بربط مانند شخصی است که خون ازرگهایش کشیده شده است و رگهای او خشک گردیده است.

○ شریانش دیده چون رگ بربط نه خون نه حس
خاک و خشش بدیدهٔ رای اندر آمده (۵۳۴)

بربط کشیده رگ برون رگهاش راپالوده خون
ساقی به طاس زر درون خون مصفا داشته(۳۸۳)

○ کعب پیاله بگیر قدقتینه بپیچ
گوش چغانه بمال سینهٔ بربط بخار (۱۸۳)

ضمن مراعات نظیر (کعب، قد، گوش و سینه) چغانه و بربط نیز استعارهٔ مکنیه‌اند و هر کدام به انسانی تشبیه شده‌اند و از لوازم مشبه به گوش و سینه همراه مشبه آمده است. چغانه نیز از آلات موسیقی است.

□ **چنگ**: سازی است مشهور که سر آن خمیده است و تارها دارد و گویا از شکل کمان شکارچیان و رزم‌آوران به وجود آمده است و بعدها تارهای بیشتری بر آن افزوده گردیده است و کاسهٔ صوتی و ستون سیم‌گیر آن شکلهای مختلفی به خود گرفته است. چنگ منحنی بسیار مورد توجه شاعران بوده است و آن چنگی است که ستون سیم‌گیر آن خمیده است کامل آن امروزه در اروپا «هارپ» نامیده می‌شود.

○ به ناب موش کژو سرفکنده‌ام چون چنگ
به چنگ گربه کژو دست بر سرم چورباب(۵۵)

خود را به چنگ تشبیه نموده است و وجه شبه همان سرخمیدگی و سرافکندی می‌باشد. ابهام تناسب چنگ و رباب و جناس تام چنگ و چنگ و ابهام تناسب ناب و چنگ قابل توجه می‌باشد.

○ چنگست پای بسته، سرافکنده، خشک تن
چون زرقی که گوشت زاحشا برافکند(۱۳۵)

چنگ را به زُرق که نوعی باز سپید شکاری است تشبیه نموده است.
چنگ مانند بازسپیدی بر روی شکار خود نشسته است و گویی پایش بسته است لاغر و سرافکنده نیز می‌باشد سر او پایین است و مشغول بیرون آوردن احشای شکار خویش می‌باشد تارها به محتویات درونی و احشای شکار مانند گردیده است.

این بیت نیزهمان مفهوم را دربردارد،

○ آن چنگ زُرّق ساربین زر رشته در منقار بین
در قید گیسو دار بین پایش گرفتار آمده(۳۸۹)

○ چنگ چون زالی سرافکنده زشرم
گیسوان در پاکشان آخر کجاست(۴۹۳)

چنگ به پیری تشبیه شده است که با شرمندگی سرفرو افکنده است.

به طور کلی تصاویر این ساز در دیوان خاقانی فراوان است. چنگ و نوازنده چنگ (چنگی) تصاویر فراوانی در اشعار خاقانی دارند که توضیح کامل آنها بسیار مفصل خواهد شد پس به اختصار به این ساز و نوازنده‌اش در دیوان خاقانی نظری می‌افکنیم.

○ چنگست عریان خش سرش، صدره بریشم در برش
بسته پلاسین میزرش زانوش پنهان بین دراو(۴۵۲)

چنگ به انسانی تشبیه شده است (استعارهٔ مکنیه) که سرش بی‌مو است و صدرهٔ (جامهٔ بی‌آستین که سینه را می‌پوشاند) او از ابریشم است (تارهایش) پارچه‌ای پلاسین به کمر بسته است (کاسهٔ صوتی آن) و پاهایش را بدینوسیله پوشانیده است.

○ چنگ بریشمین سلب کرده پلاس دامنش
چون تن زاهدی کز او بوی ریای نوزند(۴۵۹)

به زاهدی تشبیه شده است که پیراهنش ابریشمی است ولی دامنش وازارش پلاسین است و این نشانهٔ ریاکاری اوست چون دو نوع لباس پوشیده است.

یا

○ چنگست بدیبا تنش آراسته تاساق
وز ساق بزیر است پلاس اینت مُرایی(۴۳۵)
- مرایی = ریاکار
○ چنگ ارجه به بردارد پیراهن از ابریشم
رانین پلاسین هم بسیار همی پوشد(۵۰۰)
رانین: نوعی زره و شلوار که در قدیم می‌پوشیده اند وزانوان را می‌پوشانیده است.
○ چنگست پلاس پوش پیری
سینه سوی کتف از آن برآورد(۵۰۶)
○ همجودف کاغذ بنش پیراهن
همچو چنگ از پلاس بین شلوار(۱۹۷)
○ چنگ زاهد سر و دامنش پلاسین لکن
با پلاسش رگ و پی سربه‌سر آمیخته اند(۱۱۸)
○ چنگ برهنه فرق را بای پلاس‌پوش بین
خشك رگی کشیده خون ناله‌کنان زلاغری(۴۲۷)
چنگ به زاهد و شخصی بی‌مو تشبیه شده است. قسمت بالای آن که سر آن است و خمیده می‌باشد بدون مو و صاف است وجه شبه در زاهدی نیز تراشیدن سر است.
○ چنگ چون بُختی پلاسی کرده زانوبند او
وز سر بینی مهارش ساربان انگیخته(۳۹۴)
در این بیت چنگ را به شتر قوی هیکلی تشبیه کرده است که زانوبند پلاسینی دارد و نوازنده همچون ساربانی مهار این شتر را در کف دارد و او را برمی‌انگیزد.
○ چنگ بین چون ناقهٔ لیلی وازو
بانگ مجنون هر زمان برخاسته(۴۷۶)
چنگ را به شتر لیلی تشبیه نموده و صدای چنگ را به ناله و صوت مجنون مانند کرده است.
○ گرچه تن چنگ شبه ناقهٔ لیلی است
نالهٔ مجنون زچنگ مدام برآمد
○ بیست و چهارش زمام تافته لیکن
ناله نه از ناقه از زمام برآمد(۱۴۴)
مفهوم و مضمون بیت قبل را دارد و اشاره به تعداد تارهای چنگ که ۲۴ تا بوده است در باره تعداد تارهای چنگ در دیگر جای گوید:
○ راستی چنگ را بیست و چهار است رود
چون یکی از وی گسست کوز شود بی‌گمان(۳۳۳)
در جای دیگر تعداد تارهای چنگ را ده تا می‌داند:
○ ور ساق من چو چنگ ببندد به ده رسن
هم سر به ساق عرش معلا برآورم(۲۴۴)
چنگ استعارهٔ مکنیه است و تشبیه شده به کسی که پایش را با ده طناب بسته‌اند.
این ساز را به زنی یا شخصی دارای گیسوان نیز تشبیه کرده است «گویا گیسوی چنگ کنایت از تارهای موئین این ساز است[۱۰]».
○ دستینه بسته بربط و گیسو گشاده چنگ
یعنی درم خریدهٔ عیدیم و چاکرش(۲۲۳)
○ حلقهٔ ابریشم است و موی خوش چنگ
چون مه نوکز خط ظلام برآمد(۱۴۴)
گویا حلقهٔ ابریشم همان خمیدگی بالای چنگ است که سر چنگ باشد حلقه ابریشم به هلال و تارهای چنگ را به شب و تاریکی و خطوط تاریك مانند نموده است.
○ ماه نو چون حلقهٔ ابریشم و شب موی چنگ
موی و ابریشم به هم چون عود و شکر ساختند(۱۱۲)
عود و چنگ ایهام تناسب دارند و مفهوم کلی بیت همان مضمون بیت بالاست.

○ حلقهٔ آن بریشمی کز بر چنگ برکشند
از پی آن چو ماه نو زرد و دو تا ولاغری(۴۲۲)
○ ماه نو حلقهٔ ابریشم چنگ است
در گوش کن این حلقه چو در حلقهٔ مایی(۴۳۴)
○ در لب باریك جام عاشق لب دوخته
بر سر گیسوی چنگ زهره سرانداخته(۵۱۹)
چنگ و زهره را دیگر جای نیز با هم آورده است.
○ زهره ز رشك خون دل دربن ناخن آورد
چون سرناخنش کند با رگ چنگ نشتری(۴۲۰)
در وصف نوازندهٔ چنگ است که آنچنان زیبا می‌نوازد که زهره که مظهر خنیاگری است دچار رشك می‌شود و چنگ به بیماری تشبیه شده است که مطرب با سر ناخن نیشتر بر رگانش می‌زند.
یار رابه چنگ تشبیه می‌نماید که گیسوان بلند دارد و تا پایش امتداد دارد و در پایش کشیده می‌شود.
○ دربرم آمد چو چنگ گیسو در پاکشان
من شده از دست صبح چون سر رباب(۴۶)
○ ده انگشت چنگی چو فصادِ بد دل
که رگ جوید از ترس و لرزان نماید
○ چو ده عاق فرزند لرزان که هر یك
زآزار پیری پریشان نماید(۱۲۹)
انگشتان چنگی به انگشتان رگزن ترسویی مانند شده است که رگها را با ترس و لرز می‌جوید. رگ استعاره برای تارهای چنگ است. در بیت دوم انگشتان چنگی به ده فرزند نافرمان تشبیه شده است که بواسطه آزار مانند پیرمردی پریشان می‌باشند و لرزان و هراسانند.
○ چنگی به ده بلورین ماهی آبدار
چون آب لرزه وقت محاکا برافکند(۱۳۵)
انگشتان چنگی به‌ده ماهی شاداب و سرزنده تشبیه شده است[۱۱]
آن چنگ گردون فش، سرش ده ماه نو خدمت گرش
ساعات روز و شب درش مطرب مهیا داشته
سرخمیدهٔ چنگ را به گردن تشبیه کرده است ده ماه نو استعاره برای انگشتان نوازنده است که روز و شب در خدمت چنگ هستند.
○ ناهید زخمه مطرب و می آفتاب تابش
چنگ ارتفاع می‌را ربعی به شکل مسطر(۱۹۳)
چنگ شباهتی به ربع دایره اسطرلاب[۱۲] دارد. اسطرلاب ربعی یك نوع اسطرلاب است[۱۳].
مطرب چون زهره زخمه می‌زند و تابش می چون تابیدن آفتاب است و چنگ ارتفاع می را که چون آفتاب است اندازه می‌گیرد ارتفاع از اصطلاحات نجومی است[۱۴].
○ چنگی طبیب بوالهوس بگرفته زالی را مجس
اصلع سری‌کش هر نفس موی است در پا ریخته
ربعی نموده پیکرش خطهای مسطر در برش
ناخن برآن خطها برش وقت محاکاریخته(۳۷۸)
چنگی به طبیب هوسمندی مانند شده و چنگ به پیرمرد بی‌مویی که موهایش درپایش ریخته و طبیب نبض این بیمار را می‌گیرد. مراد گرفتن تارهای مختلف درهنگام نوازندگی است. چنگ شکلش چون خط کش است و تارهای آن مانند خط می‌باشد.
○ چنگی آفتاب روی از پی ارتفاع می
چنگ نهاده ربع فش بر، بر و چهره بربری(۴۲۰)
روی چنگی را به آفتاب از نظر زیبایی مانند کرده است که چنگ را در بغل گرفته و می‌نوازد.
○ بر زال سیه موی مشاطه شده چنگی
بر طفل حبش روی معلم شده نایی(۴۳۵)
چنگی را به آرایشگری مانند می‌کند که پیر سیاه مویی را می‌آراید. چنگ خمیده و پیر است اما موی او (تارهایش) سیاه می‌باشد.

□ دف: از خانوادهٔ آلات ضربی (سازهای کوبه‌ای) که به آن دایره نیز می‌گویند. معمولاً به پوستی که بر روی دف می‌کشیده اند نقاشی می‌نموده اند و بیشتر صحنه شکارگاه و جانوران برآن نقش می‌شده است. خاقانی بارها به تصاویر بر روی پوست دف اشاره می‌کند:
○ خم چنبر دف چو صحرای جنت؟
در او مرتع امن حیوان نماید(۱۲۹)
○ در چنبر دف آهو و گور است و یوز و سگ
کاین صف برآن کمین بمدارا برافکند(۱۳۵)
○ از حیوان شکارگاه دف آواز
تهنیت شاه را مدام برآمد(۱۴۴)
○ خم دف حلقه بگوشی شده چون کاسهٔ یوز
کاهو و گورش با شیر نر آمیخته اند(۱۱۸)
○ آن لعب دف گردان نگر، در دف شکارستان نگر
و آنچند صف حیوان نگر با هم به پیکار آمده(۳۸۹)
○ چنبر دف شکارگه زآهو و یوز و گور و سگ
لیك بهیچ وقت ازو هیچ شکار نشکری(۴۲۷)
○ دف را خم، چوگان شه با صورت ایوان شه
همچون شکارستان شه اجناس حیوان بین دراو(۴۵۲)
○ در بَر دف هر آنچه حیرانند
یاد شاه اخستان کنند همه(۴۸۳)
○ دف تا به شکارستان شاد است زباز و سگ
غم زان چو تذروان سر در خار همی پوشد(۵۰۰)
این ابیات همه دلالت بر نقش و نگارهای روی دف دارد و نقاشیهای روی آن را توضیح می‌دهد.
دف چون حلقه است و وقتی در دست گرفته می‌شود هلالی از آن هویداست (قسمت بالایی) علاوه بر این درون چنبر وچوب دف نیز حلقه‌های فراوانی تعبیه شده است تا صدای دف را زیباتر نماید این مطالب باعث شده تا خاقانی دف را به هلال و بدر و حلقه، چنبرفلك و حلقه بگوش و غیره تشبیه کند.
○ زان چون هلالی چوب دف شیدا شده خم کرده کف
ما خون صافی را به کف از حلق شیدا ریخته(۳۷۸)
○ دف چون هلالی بدرسان گرد هلالش اختران
هر سو دو اختر در قِران جفتی چو جوزا داشته(۳۸۳)
(اختران = حلقه‌ها) استعارهٔ صریح است وروبه‌رو بودن این حلقه‌ها با یکدیگر به قِران ستارگان تشبیه شده است.
○ دف هلال بدر شکل و در شکارستان او
از حمل تا ثور و جدیش کاروان انگیخته(۳۹۴)
حمل و ثور و جدی معنای لغویشان مورد نظر است. منظور بروج نیست و اشاره به همان نقاشیهای روی دف دارد. ایهامی که بین هلال و بدر و حمل و ثور و جدی پدید آمده، جالب است.
○ دف حلقه تن و حلقه بگوش است همه تن
در حلقه سگ تازی و آهوی خطایی(۴۳۵)
○ چنبر دف شود فلك مطرب بزم شاه را
ماه دو تا سبو کشد زهره سه‌تای نوزند(۴۵۹)

○ گردون چنبری ز بن گوش روز عید
حلقه بگوش چنبر دف همچو چنبرش(۲۲۳)
«گردون چنبری به خاطر شنیدن آوای طبل و نقاره روز عید فطر غلام حلقه بگوش چنبر دایره‌ای شد که مانند چنبر خودش (فلك)[۱۵] بود.
پوست آهو را بر دف می‌کشیده‌اند.
○ دف کز تن آهوان سلب داشت
آواز گوزن سان برآورد (۵۰۶)
صدای دف را به صدای گوزن تشبیه کرده است.
○ در پوست آهو چنبرش، آهو سرینی همبرش
وزگور و آهو دربرش صید آشکارا ریخته(۳۷۸)
ماه را نیز به دف سیمین تشبیه کرده است و زهره این دف سیمین را بر درگاه شاه اخستان بصدا درمی‌آورد.
○ لحن زهره بر دف سیمین ماه
بر درشاه اخستان برخاسته (۴۷۶)
اشاره به پوشش دف نیز دارد که گویا در غیر مواقع استفاده کاغذ برآن می‌کشیده‌اند.
○ همچو دف کاغذینش پیراهن
همچو چنگ از پلاس بین شلوار (۱۹۷)
□ رباب: سازی زهی است مانند طنبوری بزرگ می‌باشد وچهار تار دارد. گویا اشکال گوناگون داشته است.
رباب دست بر سر است یعنی دستش بر سرش قرار دارد که می‌تواند هم اشاره به دستهٔ بلند آن باشد که بر روی کاسه‌اش (سرش) قرار دارد یا قسمت فوقانی که محل کوکهای آن است و چون دست می‌ماند که توضیح اول صحیحتر می‌نماید.
رباب به استعاره در ابیات فراوانی به انسانی تشبیه شده که دست بر سر نهاده است یا دستش بر سرش می‌باشد.
○ در برم آمد چو چنگ گیسو در پاکشان
من شده از دست صبح دست به سر چون رباب(۴۶)
○ به ناب موش کزو سرفکنده‌ام چون چنگ
به چنگ گر به کزو دست بر سرم چورباب (۵۵)
○ چون ربابست دست بر سر عقل
از دم وصل تو تظلم دار(۱۹۷)
عقل را به رباب تشبیه کرده است، تشبیه معقول به محسوس.
○ بر سر بمانده دست رباب از هوای عید
افتاده زیر دیگ شکم کاسهٔ سرش(۲۲۳)
○ ناهید دست بر سر از این غم رباب‌وار
نوحه‌کنان نشید سرای اندر آمده (۵۳۳)
دو کاسهٔ تحتانی رباب به شکم و سر مانند شده چون اولی بزرگتر است پس سر او زیر شکم واقع شده است. سروشکم داشتن رباب استعاره می‌باشد. و این دو کاسه به کاسه و خزینه نیز تشبیه شده است که هر دو خالی‌اند.
○ چون ربابم کاسه خشک است و خزینه خالی است
پس طنابم در گلو افکنده‌اند اعدای من(۳۲۲)
○ من چفته چنگ و گم شده سر نای وچون رباب
خالی خزینه از درم و کاسه از طعام(۳۰۱)
○ بر سر بمانده دست رباب از هوای عید
افتاده زیر دیگ شکم کاسهٔ سرش (۲۲۳)
سیمهای رباب که به چوبهای کوك پیچیده شده‌اند. رباب رامانند اسیری نشان می‌دهد که بر گردنش طناب افکنده شده، نیست ص(۳۲۲).
○ دست رباب و سریکی بسته بده رسن گلو
زیر خزینهٔ شکم کاسهٔ سر زمضطری(۴۲۷)
○ حلق ربابت بسته طنابست اسیروار
کز درد حلق ناله بر اعضا برافکند(۱۳۵)[۱۶]
حلق داشتن نیز از لوازم استعاره مکنیه می‌باشد. رباب به انسانی تشبیه شده است.
اشاره به تعداد تارهای رباب نیز دارد که مختلف است.
○ برکاس رباب آخور خشك خر عیسی است
کز چارزبان می کند انجیل سرایی(۴۳۵)
○ چار زبان رباب دوش به مجلس
از طرب این هشت گوش را خبر آورد(۱۴۸)
○ گوش رباب از هوا پیام طرب داشت
ازسه زبان راز آن پیام برآمد(۱۴۴)
○ دست رباب و سر یکی بسته بده رسن گلو
زیر خزینهٔ شکم کاسهٔ سر زمضطری(۴۲۷)
رگ استعاره برای تارهای رباب است و زخمه نیز به نیش و نشتر مانند شده است.
○ مجس دست ربابست ضعیف ارچه قویست
چار طبعش که به انصاف درآمیخته‌اند(۱۱۸)
○ نالان رباب از عشق می‌دستینه بسته دست وی
بر ساعدش بالای پی رگهای بسیار آمده(۳۸۹)
○ بازوی دست رباب از بس که بر رگ خورده نیش
نیش جو بینش زرگ آب روان انگیخته(۳۹۴)
○ دست رباب را مجس تیز و ضعیف هر نفس
نبض شناس بر رگش نیش عنای نوزند(۴۵۹)
○ بر سر رگهای بازوی رباب
نشتر راحت رسان آخر کجاست(۴۹۲)
○ نالنده رباب ایرا آزرده شده از زخمه
لیك از خوشی ناله آزار همی پوشد(۵۰۰)
رباب استعاره کنایی است. به نالهٔ رباب و چوب خوردن اویاز هم اشاره دارد.
○ وز چوب زدن رباب فریاد
چون کودك عشرخوان برآورد(۵۰۶)
○ نالان رباب از بس زدن هم کفچه سرهم کاسه تن
چوبین خرش زرین رسن بس تنك میدان بین‌دراو
(۴۵۹)
رباب را به خرچوبین و تارهایش را به رسن زرین آن خر تشبیه کرده است.
جام و می نیز دستینهٔ ربابند در اینجا نیز استعاره کنایی موجود است.
○ بهر دستینهٔ رباب از جام و می
زرّ وبُسّد رایگان برخاسته(۴۷۶)
○ از پی دستینه رباب کف می
چون گهر عقد پك نظام برآمد(۱۴۴)
رباب نوای زیبایی پدید می‌آورد گویا کاسه رباب حلوایی دارد که آنرا در کاسهٔ سرهای شنوندگان می‌ریزد. شیرینی و لطافت صدای رباب در مغز و جان می‌نشیند صدای شیرین نوعی حسامیزی نیز می‌تواند باشد.
○ کاسهٔ رباب از شعرتر برنوش قول کاسه‌گر
در کاسهٔ سرها نگرزان کاسه حلوا ریخته(۳۷۸)
خاقانی وقتی می‌خواهد دشمنی خود را با ریاکاران بیان کند می‌گوید که تارهای رباب من از رودهٔ اهل ریاست.
○ تا بنوای مدیح وصف تو برداشتم
رود رباب منست رودهٔ اهل ریا(۳۹)
به مضراب رباب نیز اشاره کرده است و ماه را مانند کمانچهٔ رباب خوانده است.
○ پیش چنین مجلسی مرغان جمع آمدند
شب شده چون شکل موی مه چو کمانچهٔ رباب(۴۲)
○ بی‌دست ارغنون زن گردون برنگ و شکل
شب موی گشت و ماه کمانچه رباب شد(۱۵۶)
«ازکمانچه منظورش مضراب است شب شکل موی است یعنی سیاه و به هیئت زلف آشفته است، ولی در استعمال موی ایهام است چه معنی مراد (دوم) تار رباب است[۱۷]».
□ کوس: بزرگترین ساز از خانوادهٔ آلات کوبه‌ای می‌باشد در میادین رزم و همینطور اعیاد و جشنها و روزهای خاص نواخته می‌شده است. خاقانی در قصیدهٔ (کنزالرکاز) از کوس یاد نموده و آنرا با صدایش به چیزهای مختلف تشبیه نموده است که به اختصار ذکر می‌شود. کوس به طوطی غماز تشبیه شده که از او سخن می‌شنوند، حاجیان را به لشکری مانند نموده که دیورا در پای علم لشکر خویش کشته‌اند و کوس مانند شخصی به آنان تهنیت می‌گوید، کوس چون کرنای (شیپور بزرگ) حضرت سلیمان است که صدایش مانند صدای عنقا است و دیوان را کر می‌کند. کوس مانند هاروت ساحر است و چون زهره صدایش زیباست با صدای خویش امروز را فردا کرده است یعنی دنیا را قیامت نموده است چون خم ایوان سلیمان است که صدای حضرت داود از این ایوان به گوش می‌رسد.
مانند صومعه کیوان (راهب چرخ) است که بانگ تسبیح شش دانهٔ پروین از آن به گوش می‌رسد. مانند کمان فلك است (قوس) که صدای تیر (دبیرفلك) در ماه جوزا (خانه تیر) از آن بگوش می‌رسد، کوس دل و درد دل ندارد پس ناله‌اش ازچیست، چون مار حلقه شده‌ای است که سرش را به سختی می‌کوبند و صدایش از مکه به صنعا می‌رسد. خم کوس مانند هلال ماه ذوالحجه است اگر ماه بتواند صدایی چون صوت زیبای زهره داشته باشد (تشبیه تفضیل) فلك آرزومند است که چنبر این کوس باشد تا صدایش از کوه رحمت به تنهایی برخیزد.
○ صبح شد هدهد جاسوس کزاو وابرسند
کوس شد طوطی غماز کزاو واشنوند
○ کشته شد دیو به پای علم لشکر حاج
شایدار تهنیت از کوس مناجا شنوند
○ کوس حاج است که دیر از فزعش گردد کر
زو چو کرنای سلیمان دم عنقا شنوند
○ یا رب آن کوس چه‌هاروت فن زهره نواست
که زیك پرده صدا بجانش بعمدا شنوند
○ چه کند کوس که امروز قیامت نکند
نه ندارد نفس صور که فردا شنوند؟
○ کوس را بین خم ایوان سلیمان که در او
لحن داود به آهنگ دل‌آرا شنوند
○ کوس چون صومعه پیر ششم چرخ کزاو
بانگ شش دانهٔ تسبیح ثریا شنوند
○ کوس را دل نه و دردی نه، چرا نالدزار
نالهٔ زار زدرد دل دروا شنوند

○ کوس چون مار شده حلقه و کوبند سرش
بانگ آن کوفتن از کعبه به صنعا شنوند
○ سخت سرکوفته دارندش و او نالد از آنك
نالهٔ مرد زسر کوبهٔ اعدا شنوند
○ خم کوس است که ماه نو ذوالحجه نمود
گر زمه لحن خوش زهرهٔ زهرا شنوند
○ خود فلك خواهد تا چنبر این کوس شود
تاصداش ازجبل الرحمه به تنهاشنوند(۱۰۰و۱۰۱)

نیز کوس را به انسان گرسنه‌ای مانند نموده که در آرزوی نان فریاد می‌کشد و می‌خواهد که او را سیر کنند.

○ کوس شکم تهی را بود آرزوی نان
یا قوم اطعمونی آوازش آمد از بر(۱۸۶)

که استعارهٔ کنایی است.

صدای مرغان را نیز به صدای کوس پادشاه تشبیه نموده است.

○ صوت مرغان بدرد چرخ مگر با دمِ خویش
بانگ کوس ملك تاجور آمیخته‌اند(۱۱۸)

□ نای، نی، مزمار: ازآلات معروف موسیقی که نوع کاملش هفت بند نام دارد.

نی نوای دل‌انگیز و آشنایی دارد که مجالس بزمی را به کار می‌آید و هم در سماع عارفان استفاده می‌شود. نوای دردآلود و حزن‌انگیز آن مقرون بالطافت و صفاست و بیهوده نیست که مولانا مثنوی را با نی آغاز می‌کند و استفاده‌های رمزی و سمبلیك فراوانی از نی دارد. نای از گل و نال و فلز و شاخ و استخوان و چوب ساخته می‌شده است.

خاقانی نای را بارها به افعی و مار تشبیه نموده است و وجه شبه را در این تشبیه سیاهی و بلندی درنظر می‌آورد.

○ نای افعی تن و ازبس دهنش بوسه زدن
با تن افعی جان بشر آمیخته‌اند(۱۱۷)

نی به افعی مانند شده که نوازنده لب برلب آن می‌نهد (بوسه بر دهان افعی می‌زند) و نفس خویش را که همچو جان می‌باشد با تن افعی می‌آمیزد تن افعی دارد (نای) ولی جان بشری (نفس) در اوست.

○ نای است یکی مار که ده ماهی خردش
پیرامن نه چشم کند مار فسایی(۴۳۵)

ده ماهی استعاره برای انگشتان نوازنده نای است و نه چشم نیز استعاره برای سوراخهای نی.

○ آن نی چو ماری بی‌زبان سوراخها دراستخوان
هم استخوانش سرمه‌دان هم گوشت زاعضا ریخته(۳۷۸)

نی به مار بی‌زبان مانند شده است که گوشت اعضایش ریخته است و از او استخوانی باقیست و در استخوانش نیز سوراخهایی وجود دارد.

○ مار زبان بریده نگر نای روز عید
سوراخ مار در شکم بادپرورش
○ مار است خاك خواره پس اوباد از آن خورد
کز خوان عید نیست غذای مقررش(۲۲۳)

نایی که در روز عید نواخته می‌شده تشبیه به مار زبان بریده‌ای شده است که در شکم بادپرورش سوراخهایی موجود است. غذای مار خاك است اما این مار (نی) باد می‌خورد زیرا از خوان عید برای او غذایی مقرر ننموده‌اند.

○ آن آبنوسین شاخ بین مار شکم سوراخ بین
افسونگر گستاخ بین لب بر لب مار آمده(۳۸۹)

آبنوسین شاخ و مار شکم سوراخ استعاره برای نی می‌باشند و نوازندهٔ نی نیز به افسونگری مانند شده که لب بر لب مار نهاده است.

○ پس به افسونگری زصورت نی
افعی بی‌زبان کنند همه(۴۸۲)

مفهوم بیت بالا را دارد.

نی بی‌زبان است و از راه چشم سخن می‌گوید بی‌زبانی و از راه چشم سخن گفتن نوعی حسامیزی نیز هست زبان و چشم آوردن برای نای استعاره ایست که خاقانی چندین بار آنرا بکار برده است.

○ چون نای اگر گرفته دهان داردم چرا
این دم زراه چشم همانا برآورم(۲۴۴)
○ گفت چون بربط مزن زراه زبان دم
دم زره چشم زن چو نای صفاهان(۳۵۷)
○ چون بربطت زبان چه بکارست بهتر آنك
چون نای بی‌زبان زنی الحان صبحگاه(۳۷۵)
○ نخست از من زبان بسته که طفل اندر نوآموزی
چو نایش بی‌زبان باید نه چون بربط زباندانش
○ چو ماندم بی‌زبان چون نای جان در من دمید ازلب
که تا چون نای سوی چشم رانم دم بفرمانش(۲۰۹)
○ نایست چوشه‌زادهٔ حبش که زنه چشم
بانگش از آهنگ ده غلام برآمد(۱۴۴)
○ خبه گشتم دهن و حلق فرو بسته چونای
وز سر ناله شمانیز چونائید همه(۴۰۸)
○ نای بی‌گوش و زبان بسته گلو
از ره چشمش فغان برخاسته(۴۷۶)
○ نایست گلو فشرده پس چیست
کز سرفه قنینه جان برآورد
○ از بس که ره دمان گرفتست
بانگ ازره دیدگان برآورد(۵۰۶)
○ نایست بسته حلق و گرفته دهان چرا
کز سرفه خون قنینهٔ حمرا برافکند(۱۳۵)

«گلوگاه نای بسته شده است و او دهان گرفته است زیرا از اینکه شیشهٔ باده به سرفه افتاده است و خون بالا می‌آورد و برون می‌افکند سخت اندوهناك است[۱۸]» (استعارهٔ مکنیه).

○ نای از دو آتش باد توری طوق و نارش تاج سر
باد و نی و نارش نگر هر سه زبان ناداشته(۳۸۳)

نی از نظر سیاهی به هندو و شاه هند و حبشی و شاه حبش مانند گردیده است.

○ جنبش ده ترك لرزه‌دار زشادی
هندوی نه چشم را به بانگ درآورد(۱۴۸)

ده ترك لرزه‌دار استعاره برای انگشتان نوازنده نی و هندوی نه چشم نیز استعاره برای نی است. انگشتان سپید و لرزان نایی صدای نی سیاه را که چون هندویی با نه چشم است درمی‌آورد.

○ نای چو شه‌زادهٔ حبش که ز نه چشم
بانگش از آهنگ ده غلام برآمد(۱۴۴)

نی به شاهزادهٔ حبشی مانند شده است و ده غلام استعاره برای انگشتان نوازنده است.

○ چون شاه هند پیش و پسش ده غلام ترك
از فرّ عید گه نی و گه شکر افسرش
○ بل هندویست برهمن آتش گرفته سر
چون آب عیدنامهٔ زردشتی از برش(۲۲۳)
○ نای چون شاه حبش ده ترك خادم پیش و پس
هشت خلد از طبع و نُه چشم از میان انگیخته(۳۹۳)
○ نای عروسی از حبش ده ختنیش پیش و پس
تاج نهاده بر سرش از نی قند عسکری(۴۲۷)

نی به عروس حبشی و شاه حبش و هندو و شاهِ هند مانند شده. ده غلام ترك و ده ترك خادم و ده ختنی استعاره برای انگشتان نایی است.

بر زال سیه موی مشاطه شده چنگی
بر طفل حبش روی معلم شده نایی(۴۳۵)

نوازندهٔ نی به معلمی تشبیه شده که کودك سیاهی را درس می‌آموزد طفل حبش روی استعاره برای نای است.

○ نایست چون طفل حبش ده دایگانش ترك فش
نُه چشم دارد شوخ و خوش صدچشم حیران بین دراو(۴۵۲)
○ نای چون شاه حبش در پیش و پس
ده غلامش پاسبان آخر کجاست(۴۹۲)

سیه خانهٔ آبنوسین نایی
به نُه روزن و ده نگهبان نماید
مگر باد را بند سازد سلیمان
که باد مسیحا بزندان نماید(۱۲۹)

نی به خانهٔ سیاه آبنوسینی مانند شده که نه پنجره دارد (سوراخهای نی) و ده نگهبان (انگشتان نایی) و صدای آن به نفس و دم مسیحایی حضرت عیسی مانند گردیده و صدای نی به گریه و ناله نیز مانند شده است.

○ گیسوی چنگ ورگ بازوی بربط ببرید
گریه از چشم نی نیز نگر بگشایید(۱۶۰)

و اززبان پسرش که در بستر بیماری افتاده است می‌گوید:

○ خبه گشتم دهن و حلق فرو بسته چو نای
وز سرناله شما نیز چونائید همه(۴۰۸)

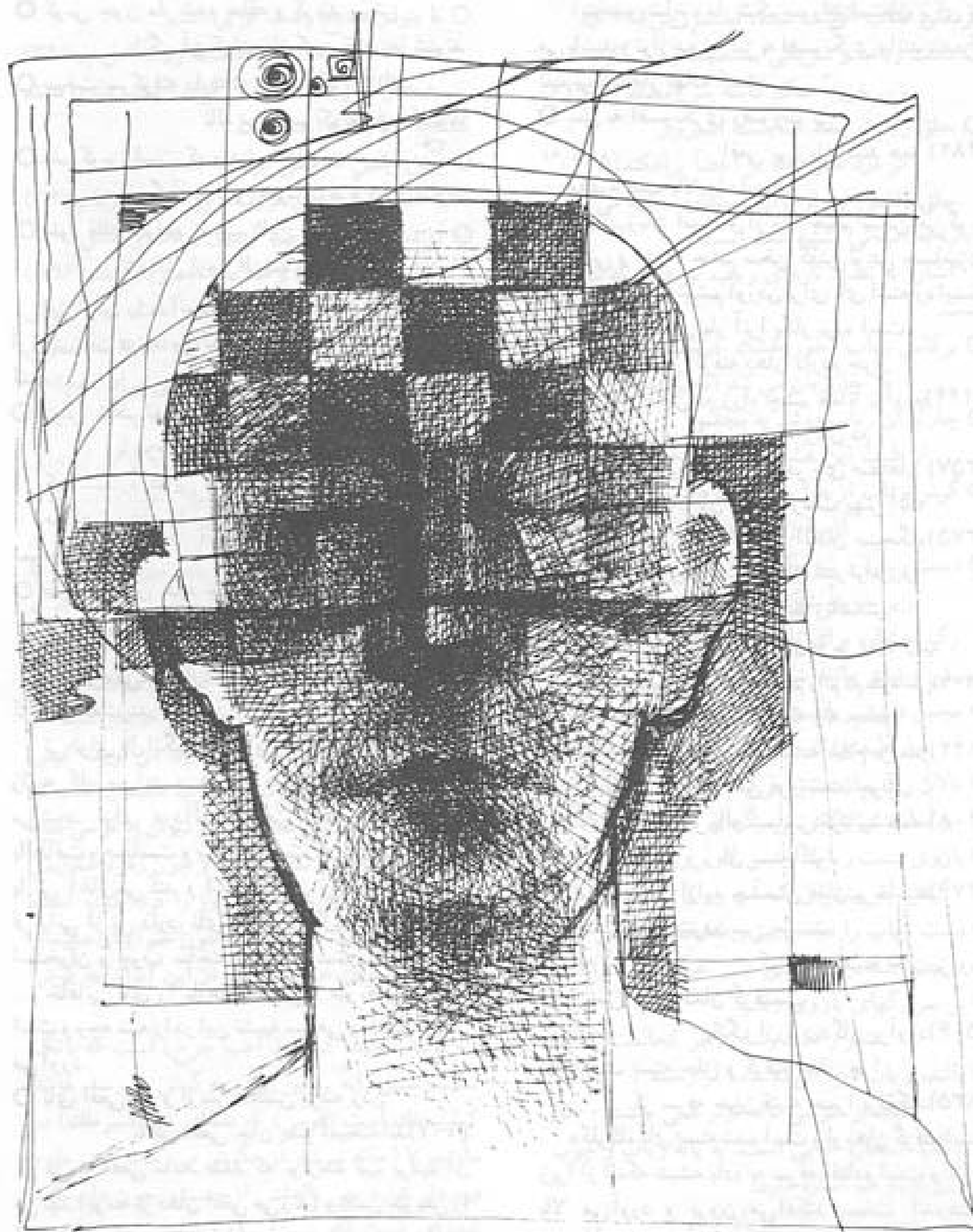
نی را به کلاغ پرکنده نیز تشبیه نموده اما این کلاغ، نوای بلبلان را دارد.

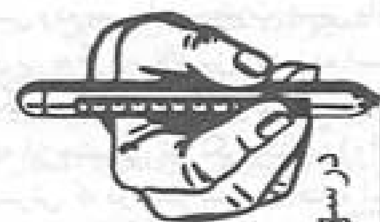
○ نای چو زاغ کنده پرنغز نوا چو بلبلان
زاغ که بلبلی کند طرفه نوای نوزند(۴۵۹)
○ نایست سیه زاغی خوش نغمه‌تر از بلبل
کاندر دهن کبکی منقار همی پوشد(۵۰۰)

کبك استعاره برای نایی است.

(والسلام)

۱ـ چهار مقاله، نظامی عروضی، تصحیح دکتر معین ص۴۷.
۲ـ ر.ك به صور خیال در شعر فارسی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی چاپ سوم ۱۳۶۶ ص۵۸۴ به بعد.
۳ـ برای تعاریف آلات موسیقی در این مقاله از کتب حافظ و موسیقی حسینعلی ملاح، موسیقی ایرانی روح‌ا... خالقی و لغت‌نامهٔ دهخدا و برهان قاطع با حواشی دکتر معین استفاده شده است.
۴ـ دیوان خاقانی شروانی، تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی چاپ سوم ۱۳۶۸ انتشارات زوار.
۵ـ رخسار صبح، میرجلال‌الدین کزازی ص۳۷۰.
۶ـ انجیل عیسی مسیح (ترجمهٔ فارسی) انتشارات آفتاب عدالت چاپ دوم ۱۳۶۲ رج به صص۲۸ و ۵۹ و۱۰۲.
۷ـ دیوان حافظ، تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری چاپ دوم ۱۳۶۲.
۸ـ ر.ك به فرهنگ اصطلاحات نجومی ابوالفضل مصفی موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
۹ـ همان.
۱۰ـ حافظ و موسیقی، حسینعلی ملاح ص۹۴.
۱۱ـ برای معنای بیت به رخسار صبح مراجعه شود.
۱۲ـ لغت‌نامهٔ دهخدا.
۱۳ـ فرهنگ اصطلاحات نجومی ص۳۱۴.
۱۴ـ همان ذیل ارتفاع.
۱۵ـ حواشی دکتر معین بر اشعار خاقانی به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی، چاپ دوم ۱۳۶۹ پاژنگ ص۸۵.
۱۶ـ رخسار صبح ص۳۷۹.
۱۷ـ حواشی دکتر معین ص۴۱.
۱۸ـ رخسار صبح ص۳۷۵.





درسهایی درباره داستان نویسی - (۹)

شخصیت ساده‌لوح «داستانگو» نیست

● لئونارد بیشاب
● ترجمهٔ: محسن سلیمانی

۱۴۶. شخصیتهای واسطه

به طور کلی در داستان دو نوع شخصیت واسطه داریم:

۱) افرادی که فقط یك بار در داستان ظاهر می‌شوند، اما نقشی اساسی در تغییر روابط و خط داستانی شخصیتهای اصلی دارند و ۲) افرادی که در جاهای مختلف اما حساس رمان ظاهر می‌شوند تا زندگی و داستانهای شخصیتهای اصلی را تغییر دهند.

شخصیتهای واسطه به خودی خود اهمیتی ندارند. به همین دلیل هم لزومی ندارد سابقهٔ آنها را تشریح کنیم. هدف این شخصیتها صرفاً تأثیرگذاری روی شخصیتهای اصلی است. هنگامی که از شخصیتهای واسطهٔ نوع اول استفاده می‌کنیم، باید تمامی احساسات، افکار و اعمال ایشان متوجه شخصیتهای اصلی و وضعیت آنها باشد.

مثال: در مراسم عروسی، زنی (شخصیت واسطه) می‌خواهد اعلام کند همسر ناشناختهٔ داماد (شخصیت اصلی) است. افشاگری زن تأثیری اساسی برداستانِ شخصیت اصلی می‌گذارد.

لزومی ندارد نویسنده تاریخچهٔ زندگی شخصیت واسطه را به طورِ مفصل شرح دهد. داستانِ او کوتاه و فقط اهمیت آن در این است که منظور نویسنده را برآورده، داستان را باور کردنی کند. در داستان فوق نیز بعد از اینکه زن، عروسی را به هم می‌زند، کارش تمام و خود ناپدید میشود.

اما هر یك از شخصیتهای واسطهٔ نوع دوم باید **داستان خاص خود را داشته باشند** و شخصیتهای اصلی نیز در این داستانها سهیم باشند. با اینکه ممکن است این نوع از شخصیتهایِ واسطه فقط چند بار در داستان ظاهر شوند، داستانهایشان باید آن قدر گیرا باشد که به یاد خواننده بماند. و این داستانها آن قدر مهم هست که بر زندگیهای مهم تاثیر بگذارد.

مثال: وقتی اِورت[1] کشیش شد، برادرش ـ (شخصیت واسطه) به کارهای خلاف روی آورد. اورتِ پله‌های ترقی را در کلیسا طی و برادرش نیز متقابلاً در جرم و جنایت ترقی کرد. اینك رسوایی کارهایِ خلاف برادر، موقعیت اِورت را در کلیسا به خطر انداخته است.

گفتیم که باید شخصیت واسطهٔ نوع دوم، داستانِ خاصِ خود را داشته باشد، اما نباید داستانش (گاهی که در رمان ظاهر می‌شود) ارتباطی با کل خط طرح نداشته باشد. اگر چنین شخصیتی دائم در داستان ظاهر شود و خواننده چیزی درباره‌اش نداند، از خود می‌پرسد که کار او در رمان چیست؟ و طبعاً در این حالت به نظر می‌رسد نویسنده به جایِ استفاده از شخصیتی اصیل، از اسباب بازیِ خواننده گول زن و دم دست استفاده کرده است.

۱۴۷. گفتگوی واقعی و گفتگوی مکتوب

گفتگوی مستقیم شخصیتها، آنی است. اما گفتگویی که نویسنده نقل می کند همیشه لحظاتی از حوادث عقبتر است. بیشترِ گفتگوهای زندگی واقعی، بیهوده و پر از «عرض کنم که»، «اِم، اِم»، مِن مِن و تکرار است. حال آنکه گفتگوی مکتوب باید دقیق و گزیده باشد. گفتگو قویترین، جذابترین و مناسبترین شیوه برای دادن اطلاعات مشخص به خواننده است. به همین جهت هم نویسنده به شخصیتها اجازه صحبت می‌دهد. اگر وضعیت داستان واکنش آنی شخصیت را بطلبد و صحبت شخصیت در آن لحظه، حیاتی باشد، باید اجازه داد شخصیت حرف بزند. اما اگر حرفهای او پیش پا افتاده و یا مستقیماً به حادثهٔ آن لحظهٔ داستان، ارتباط نداشته باشد، باید مکالمه‌هایش را نقل و یا حذف کرد.

فرق جملهٔ «احساس خیلی خوبی دارم» با جمله «احساس خیلی خوبی داشت» فقط در کیفیت حسی آنها نیست، بلکه این دو جمله به لحاظ شدت و حدت احساس نیز با هم فرق دارند. در حقیقت «احساس خیلی خوبی دارم» بازآفرینی احساس واقعی شخصیت، به طور همزمان است؛ طوری که گویی خواننده نیز در صحنه حضور دارد. اما «احساس خیلی خوبی داشت» شرح احساس شخصیت به نحوی غیرشخصی و از راه دور است. بین «خود صحبت» و «نقل صحبت» فاصله مکانی و زمانی (اگر چه برای چند لحظه) وجود دارد و همین فاصله، از شدت احساسی گفتگو می کاهد. به بیان دیگر اگرچه محتوای دو جمله یکی است، اما زبان آنها یکی نیست.

مثال، بیان احساس: امروز دلم گرفته است؛ گرفته از آسمان ابری.

نقل گفتگو: آن روز احساس افسردگی می کرد. اعتماد به نفس نداشت.

بیان افکار: چون دیروز افسرده بودم، امروز افسرده‌ام.

نقل افکار: به نظرش چون دیروز افسرده بود، امروز احساس افسردگی می کرد.

راهنمایی کلی: هنگامی که لازم است خواننده افکار و احساسات شخصیت را فوری بشنود، باید از گفتگوی مستقیم که انکار ناشدنی و موثق است استفاده کرد. در حالی که نقل گفتگو، بیانِ غیر مستقیم گفتگوی شخصیتها از زبان نویسنده است.

۱۴۸. رمانهایِ اودیسه وار

هیچ نویسنده‌ای نباید بهانه بیاورد که مایه‌ای برای، رمان نویسی ندارد. چون با وجودی که نویسندگان همواره می‌توانند یکی از انواع رمان: رمان اودیسهٔ جوان را بنویسند، این نوع رمان (رمان اودیسهٔ جوان) هیچگاه تازگی و عام بودن خود را از دست نمی‌دهد. رمان اودیسهٔ جوان، داستان ماجراهای مرد یا زنِ جوانی است که خانه و کاشانهٔ خود را ترك می کند و در سرزمینی در جستجوی خویشتن خویش، حقیقت، خدا یا هویت فردی‌اش سرگردان می‌شود.

نویسندگان تاکنون هزاران بار و به صدها شکل مختلف، رمانهای اودیسه‌وار نوشته‌اند. الان هم احتمالاً کسی دارد رمانی اودیسه‌وار می نویسد و همین امروز یکی دیگر از این گونه رمانها چاپ شده است؛ اگرچه ممکن است خواننده‌های زیادی نداشته باشد یا برعکس، رمانی پرفروش شود. شاید شما نیز فردا رمانی اودیسه‌وار بنویسید. چرا که همه، زندگی اودیسه‌وار را تجربه کرده و پشت سر گذاشته‌اند.

لزومی ندارد برای نوشتن این گونه رمانها، طرحهای عجیب و غریبی پی‌ریزی کنید تا با خط داستانیِ عجیبتان متناسب باشد. و باز لازم نیست صحنهٔ داستانتان، مکانی خارجی: مثلاً کشوریِ اروپایی، افریقایی و یا شهر تومبوکتو[1] باشد. و حتماً نباید دائم در آن قتلی صورت گیرد، صحنه‌های عشقیِ وقیح باشد، فجایع ملی رخ دهد و تروریستهای فضایی زیر دریاییهای حامل بمبهای هسته‌ای را منفجر کنند.

آدمی هیچگاه علاقه‌اش نسبت به رمانهای اودیسه‌وار کم نمی‌شود. بسیاری از رمانهای بزرگ، اودیسه‌وار هستند، مثلِ **به خانه بنگر فرشته[2]، جنایت و مکافات[3]، نشان سرخ دلیری[4]، در جاده، تام جونز[5]، جود گمنام[6]، دیوید کاپرفیلد[7]، تراژدی امریکایی[8]، کوه جادو[9]** و غیره.

با وجود این که ساختارها، شخصیتها و زمانهای این رمانها با هم فرق داشته، همه مضمونی عام داشته‌اند و احساس خوانندگان را به چنگ گرفته و زندگی آنها را تغییر داده‌اند. همه آنها چهرهٔ تصنعی جوامع را پس زده و اثر مشخصی از خود به جا گذاشته‌اند. رمانهای اودیسه‌وار، رمانهای بسیار مهمی هستند. زندگی شما نیز به نحو خاص خود، اودیسه‌وار و حاصل آن رمانی شرح حال گونه است: مجموعهٔ تجربیاتی زنده که به زبان داستانی برجسته، ترجمه می‌شود.

باری، هنوز دنیا منتظر خلق رمانهای بزرگ است.

۱۴۹. صحنه‌پردازی رمانهای معما

نویسندگانی،که با نحوهٔ به کارگیری جزئیات صحنه در رمانهای معما آشنا می شوند، زیرکتر از نویسندگانی خواهند شد که به هوشِ سرشارِ کارآگاهشان در حل معمای داستان متکی هستند. ضمنِ اینکه خوانندگان نیز نویسندگانِ دستهٔ اول را بیشتر می‌پسندند. چرا که وقتی کارگاه با مشاهده، تعمق و تجزیه و تحلیل، معمایِ داستان را حل می کند، خواننده به جایِ این که در حل معما سهیم باشد، بیشتر تماشاگری صبور است.

نویسنده با استفاده بجا از جزئیاتِ ظاهراً بی‌ربطِ صحنه، چندین راه حلِ کاملاً درست پیشِ رویِ خواننده می گذارد، اگرچه فقط یکی از راه حل‌ها پرده از رویِ معمایِ جنایت بر می‌دارد. با این حال چون خواننده تا حدودی در کشفِ معمایِ جنایت سهیم است، به رغم اینکه گول خورده و گمراه شده است، باز راضی است.

مثال: اتاق کار را خدمتکار به تازگی تمیز کرده بود. اِلتن دراز به دراز رویِ قالی ایرانی افتاده و پودر محو صورت که دورِ محل گلوله روی پیشانی‌اش را گرفته بود، سوخته بود. یك کلتِ ۲۵ بزرگ نزدیك انگشتانِ آغشته به توتون وی افتاده بود. پنجره‌ها محکم کیپ شده و صفحاتِ دستنویس دقیقِ آخرین رمانِ اِلتن، رویِ میز کاملاً مرتب شده بود. خاکستر توتون و چهار سیگار له شده در زیر سیگاری کهربایی رنگ و یك تخته شطرنج با مهره‌هایی از عاج، کنار صندلی راحتی چرمی او بود. مهرهٔ شاه شطرنج نیز واژگون شده بود.

در این حالت دیگر لزومی ندارد نویسنده چیزی را توضیح دهد، چرا که جزئیات صحنه، اطلاعات لازم را در اختیار خواننده می گذارد: مقتول هدف گلوله قرار گرفته است. وی آدمی ثروتمند و آراسته بوده و هنگام نوشتن سیگار می کشیده است. ضمن اینکه اهل شطرنج نیز بوده است. اینها جزئیاتی پیش پا افتاده است. اما نکات دیگری نیز وجود دارد. قربانی یادداشتی که نشان دهد خودکشی کرده از خود به جا نگذاشته است. خاکستر توتون بین سیگارها نیز حاکی از آن است که کسی که پیپ می کشیده بعد از اینکه خدمتکار اتاق را تمیز کرده، وارد اتاق شده است. واژگون بودن مهرهٔ شاهِ شطرنج نیز کیش مات شدن و نیز شوخ طبعی قاتل را می‌رساند.

یکی از شیوه‌های فنی «رمان معما»نویسی این است که نویسنده نشان دهد چگونه کارآگاه از طریق جزئیات پیش پاافتادهٔ صحنه، چیزی معنی‌دار کشف می کند یا در حقیقت سرنخی به دست می آورد. سپس کاری کند تا خواننده دیگر به کارآگاه متکی نباشد بلکه خود، جزئیات را مشاهده و تجزیه و تحلیل کند. به علاوه خواننده باید قبل از پایان رمان، ماهیت واقعی چندین شخصیت مظنون رمان را حدس بزند، اما نباید معمایِ کلی رمان را حل کند. و وقتی بالاخره

معما حل می شود، خواننده ضمن اینکه یکه می خورد، آن را باور می کند. جزئیات صحنه سرنخ هایی برای حل معمای داستان به خواننده می دهد، اما در حقیقت او را گمراه می کند. اگرچه این جزئیات باعث می شود تا خواننده در حل معمای داستان شرکت کند.

۱۵۰ . صحنه‌های ناگهانی و ترسناک

برخی از صحنه‌های خشن و تکان دهنده باید به طور ناگهانی و بدون پیش‌آگاهی دادن (هشدار) به خواننده رخ دهد تا غیرمنتظره و غافلگیر کننده باشد. خواننده بعد از خواندن صحنهٔ شگفت انگیز، احساس می کند صحنه منطقی است. چراکه صحنه‌های بعدی ضرورت وجود صحنهٔ غافلگیر کننده و تکان دهنده را اثبات خواهد کرد.

مثال: والدین دانشجویی با ماشین به مراسم فارغ‌التحصیلی پسرشان می‌روند. ناگهان کامیونی که کنترلش را از دست داده با سرعت به طرف ماشین آنها می‌آید. پدر خانواده از ترس، ترمز می کند. کامیون با ماشین آنها تصادم می کند و آنها را به طرف پرتگاه می برد. ماشین از پرتگاه به زمین سقوط می کند، له می شود و آتش می گیرد.

در ابتدا ظاهراً نمی توان وجود چنین صحنهٔ خشنی را توجیه کرد. چراکه خواننده نمی‌داند نویسنده برای ایجاد انگیزه در دانشجوی فارغ‌التحصیل از این صحنه استفاده کرده است. دانشجوی فارغ‌التحصیل در صحنهٔ بعد بسیار ناراحت و خشمگین است و از آن به بعد زندگی اش تغییر می کند. چون قسم می خورد که از شرکتِ صاحبِ کامیون، انتقام بگیرد. خواننده نیز مجذوب داستان پسر فارغ‌التحصیل می‌شود و نویسنده را می بخشد.

مثال: پزشکی اعزامی به آفریقا، در پشت دهکده، بیمارستانی تأسیس کرده است. و هم‌اکنون مشغول زدن واکسن به پیرمردی از اهالی دهکده است. ناگهان صدای نعره و جیغ بلند می شود و جنگجویان به دهکده حمله می کنند. و بعد پیش چشم اهالی دهکده، پزشک را می کشند.

خواننده با خواندن این حادثهٔ ناگهانی، یکه می‌خورد. چون نویسنده قبلا او را برای این رخداد آماده نکرده است. به همین جهت هم چیزی نمانده ناراحت شود؛ اما صحنهٔ بعد، ذهن او را به جای دیگری منحرف می کند: رئیس جنگجویان یکی از جعبه‌های پزشکی را باز می کند و به همه نشان می‌دهد که پزشک اعزامی می‌خواسته اهالی دهکده را مسموم کند و الماسهای آنها را بدزدد.

با این که در داستان نویسی، شروع سریع طرح داستان با صحنه‌های ناگهانی و تکان دهنده، شیوه بسیار مؤثری است، اما استفاده از این صحنه‌ها در فصل آغازین رمان، شیوه مناسبی نیست. چون مشکل بتوان سرعت زیادی را که به داستان می‌دهد، حفظ کرد. به علاوه دائم نباید از صحنه‌های غافلگیر کننده استفاده کرد. چون کم کم برای خواننده عادی و وی منتظر صحنه‌های غیرمنتظره می شود. و طبعاً تأثیر این نوع صحنه‌ها از بین می‌رود.

۱۵۱. رمان خانوادگی

با این که اینک قرنهاست که رمان خانوادگی جایگاه والایش را حفظ کرده، هنوز طرح سنتی آن مبتذل و ملال‌آور نشده است. دوام این نوع رمان به دلیل تازگی و جذابیتش برای نسلهای مختلف است. یکی از انواع پر کشش رمانهای خانوادگی به داستان جوانی می‌پردازد که وضعیتی غیرمنتظره برایش پیش می آید و ناگزیر، به داستان زندگی مخفی، اسرارآمیز و شگفت انگیز تک‌تک اعضای خانواده اش پی می برد. اگر موقع نوشتن این نوع رمان، شیوه های فنی متنوع و شخصیتهای جذاب را به کار بگیریم، می توانیم **صمیمیت راوی اول شخص را با تحرکِ زاویه دید چندگانهٔ سوم شخص**، بیامیزیم.

داستان: مردجوانی از کارش که مدیر یک هتل است مرخصی می گیردتا درمراسم تشییع و خواندن وصیتنامهٔ عمهٔ ثروتمندش «گرتا»، شرکت کند. پیش از مراسم تشییع و در مراسم تدفین نیز با بستگان دیگرش که برای برگزاری این مراسم رسمی گردهم آمده اند، صحبتهایی می کند.

اما در صورتی این رمان موفقیت‌آمیز است که حداقل ده شخصیت برجسته داشته باشد. به علاوه باید کشمکشی جدی در زندگی راوی وجود داشته باشد. جُرمی مخفی، درگیری با ماجرایی جنسی، نیاز به انتقامگیری، قرضی که شخصیت به دلیل قماربازی اضطراری بالاآورده است و غیره. و باید وقتی با بستگانش نشست و برخاست می کند، کم‌کم به چیزهایی دربارهٔ آنها و خودش پی ببرد.

مثال: نمی‌دانستیم که عمو ادوین یك وقتی گانگستر قهاری بوده. عمو ادوین مرد آرامی بود و عینك ته استکانی به چشم می‌زد. و خیلی هم خالی بند بود.

وقتی دختر عمو تینا گفت که «از کنار ادوین رد نشو. هنوز هم با گانگسترها رابطه دارد» کم مانده بود بخندم. بعد عمو ادوین را دیدم که در آشپزخانه ایستاده بود و با مگس‌کش محکم توی سر مگسها می کوبید. بعد مگسی را از روی ظرفشویی برمی‌داشت و آهسته و لبخندزنان، سر ریز آن را له می کرد.

سپس راوی داستان زندگی عمو ادوین را تعریف می کند. اما وقتی داستان ادوین به وقفه‌ای حساس یا بحرانی شدید رسید، نویسنده باید تصمیم بگیرد که از چه شیوهٔ فنی‌یی استفاده کند. راوی می تواند:

الف. داستان عمو ادوین را تمام کند و داستان شخصیت دیگری را شروع کند.

ب . روایت اول شخص را رها کند و بگذارد داستان شخصیت با استفاده از زاویه دید سوم شخص، به نحوی نمایشی ارائه شود.

مثال ب (اول شخص): در ذهنم عمو ادوین را مجسم کردم که به دیوار بسته شده و به سه آدمکش که داشتند با ورق قرعه کشی می کردند زل زده است. ورق تکخال گیر گانسل افتاد. گانسل با هفت تیر قلبِ عمو ادوین را نشانه گرفت و شلیك کرد. عمو ادوین دولا شد و سرش روی سینه اش افتاد. آنها خندیدند و با عجله سوار ماشین شدند و رفتند.

(ادامه مثال، سوم شخص): ادوین به صدای ماشین که دور می شد گوش داد و همان طور ماند. گلوله به دفتر کلفت یادداشت روزانه که همیشه بالای قلبش می گذاشت خورده بود. پوزخند زد. حتی وقتی هم که با مرگ مواجه می شد، باز مادرش جانش را نجات می‌داد.

ج. یا می‌تواند با به کارگیری ساختاری متناوب، زاویه دید اول شخص و سوم شخص را با هم ترکیب و قسمتی از رمان را تعریف کند و قسمت دیگر را به نمایش بگذارد. نویسندگان بی‌تجربه نباید به اشتباه بیفتند و گمان کنند که رمان خانوادگی ساختاری ساده دارد. برعکس در این نوع رمان، باید همواره تسلطی ماهرانه بر داستان داشت. به علاوه همه نویسندگان باید با پنج ویژگی رمانهای خانوادگی آشنا باشند:

۱. باید کشمکش درونی یا بیرونی که روای در رمان ایجاد می کند با اطلاعاتی که وی دربارهٔ خانواده اش کسب می کند حل و رفع شود. این اطلاعات، به منزله تجربیاتی است که زندگی (بلندپروازیها، عواطف و غیره) او را تغییر می‌دهد.

۲. هنگامی که شخصیتهای دیگر را افشا می کنیم و آنها نقشی برجسته در رمان ایفا می کنند باید تبدیل به شخصیتهای اصلی شوند. راوی اول شخص باید اطلاعاتی را که خواننده از آنها مطلع نیست کسب کند.

۳. هرشخصیت مهمی باید با شخصیتهای مهم بعدی ارتباط و هر عضو خانواده باید نقش مهمی در زندگی اعضای دیگر خانواده داشته باشد. در حقیقت آنها خانواده‌ای به هم پیوسته‌اند.

۴. گذشته همان قدر اساسی است که حال. باید دائم زمان گذشته را به زمان حال تبدیل کرد. نویسنده مطالب گذشته را گزینش می‌کند، چرا که مصالح گذشته ارتباط روشنی با وضع زمان حال خانواده دارد، آنها چه در گذشته و چه در زمان حال به هم پیوند خورده اند.

۵. راویِ نویسنده باید زبانی گویا و قوهٔ تخیل داشته باشد و حساس و اهل تجزیه و تحلیل باشد. شخصیت ساده لوح داستانگوی جالبی نیست چون عمق ندارد و دیدش محدود است.

۱۵۲. زواید

عبارات سستی که نویسندگان سهل‌انگار به کار می برند زایدند. چرا به جای **از طرف دیگر، اما را** به کار نبریم؟ و به جای **مرد گفت که شخصاً شهادت می‌دهد** ننویسیم **مرد شهادت می‌دهد**؟ چون شخصاً، شهادت دادن را به خود شخص نسبت می‌دهد و هیچکس نمی تواند بدونِ خودش، شهادت بدهد.

به علاوه عباراتی که مردم در زبان گفتار به عنوان عبارات مشخص کنندهٔ معنا پذیرفته‌اند، عباراتی سطحی هستند و نباید در زبان نوشتار از آنها استفاده کرد.

اگر به جای جملهٔ **ماشین داغان شد** بنویسیم **ماشین کاملاً داغان شد** یا به عبارت دیگر **کلاً لِه** و

لورده شد، هشت کلمهٔ زائد به کار برده ایم. چون این کلمات نه تأکید جمله را بیشتر می کنند و نه اطلاعات بیشتری به خواننده می‌دهند. «له و لورده شد» ماشین را بیشتر داغان نمی کند. بنابراین اگر نویسنده می گوید «به عبارت دیگر» باید واقعاً جمله را با عبارات دیگری بیان کند.

اصطلاحات مبهمی که وضوح جمله را از بین می برند و ایجاد سوء تفاهم می کنند نیز زایدند. **از هر طرف محاصره شدند** وضعیت محاصره شدگان را نمی‌رساند. چون امکان ندارد کسی را از سه طرف محاصره کنند. شاید هم چیز محاصره شده، گرد است و اصلاً **طرف** ندارد. در جملهٔ **درحال حاضر احساس افسردگی می کنم** نیز سه کلمه زاید است: درحال حاضر. چون وقتی می گویید **احساس افسردگی می کنم**، منظورتان الان است (و تازه **درحال حاضر** هم یعنی **الان**).

کلمات و عبارات زائد جلو روانی و وضوح زبان را می گیرد. هدف از استفاده از زبان ارتباط و نیز ترغیب خواننده است، ولی وقتی نویسنده محتوای واضح جمله را به هم می‌زند، خواننده مجبور می شود برای درك معنای واقعی آن، جمله را دوباره بخواند. در حقیقت خواننده به جای لذت بردن از جمله، باید سعی کند آن را درك کند.

اگر نویسنده با سهل‌انگاری از کلمات زائد استفاده کند، قابل اغماض است، اما اگر ویراستاری کلمات زائد را از رمان حذف نکند، مقصر است. (مارك توین نیز می گوید: فرق بین کلمهٔ درست و کلمهٔ تقریباً درست مثل فرق بین آذرخش و کرم شب‌تاب است.)

۱۵۳. بحث و سخنرانی

نویسنده باید بتواند اندیشه‌هایش را در اثرش بیان کند. با این حال چرا سخنرانی، بحث و خطابهٔ توضیحی در رمان کارایی ندارد؟

۱. ممکن است خواننده با عقاید یا نگرش مشخص نویسنده موافق نباشد و آن قسمت رمان باعث ایجاد مناقشهٔ بیهوده ای بین خواننده و نویسنده شود. و این ضدیت نگذارد خواننده عمیقاً در رمان غرق شود.

۲. این کار دخالت در داستان است و جلو جریان روانِ داستان، صحنه‌ها و حوادث را سد می کند و خواننده مجبور می شود به محتوایی فکر کند که از ذاتِ رمان بر نمی‌آید.

داستان: همسر تعمیرکاری درگیر فعالیتهای نهضت آزادی زنان شده است. آنها چهار بچه دارند و زن برای این که بتواند فعالیت کند، شوهرش را تحتِ فشار گذاشته تا کسی را برای نگهداری بچه‌ها و انجام کارِ خانه اجیر کند. اما تعمیرکار بیسواد به شدت با این کار مخالف است.

مثال (بحث و جدل): وقتی موتور ماشین را از نزدیك دید و در ذهنش همسرش را به شکل موتور مجسم کرد. درحالی که آچار را تکان می‌داد، داد زد: «چرا مرا ول نمی کنی؟ چرا نمی گذاری تو حالِ خودم باشم هان؟» و به وارسی موتور پرداخت. و با زبان بی‌زبانی به زنش گفت که این ادعای زنان در قلمرو مقدس مردان، معقول نیست. حتی از لحاظ اقتصادی هم عاقلانه نیست درهای دنیای کسب و کار را به روی زنان باز کنیم. چون مردها را از کار بیکار و از خانه‌داری که خدا برای همین خلقشان کرده، غفلت می کنند. آچار را رویِ مهرهٔ شش گوش گذاشت و فکر کرد که مهره، گردنِ زنش است.

بحث و جدل (صرف نظر از اینکه موضوعش چیست) تعدادی جملهٔ مشخص است که نویسنده (و نه شخصیت) بیان می کند. اما با اینکه ممکن است این جملات بیانگر نگرش شخصیت باشد، نویسنده نگذاشته خود شخصیت، با زبان خود بینشهایش را در داستان بگنجاند. وینی می توانست آچار را تهدیدکنان جلوی موتور تکان دهد و بگوید: «بس است دیگر، گوشم از آهنگِ جازِ آزادی زنها کر شد. خانه بمان و بچه‌ها را بزرگ کن.»

البته منظور این نیست که عقاید و نگرش نویسنده در رمان، محلی از إعراب ندارد. بلکه فنون داستان‌نویسی، نویسنده را موظف می کند شخصیتهایی خلق کند که عقاید نویسنده را براساس شخصیت استواری که دارند و در زمان خودشان و از طریق موقعیتهایی که برایشان پیش می‌آید، به خواننده القا کنند. و نویسنده باید در جایگاه خودش، یعنی پسزمینهٔ داستان بماند.

۱۵۴. شخصیتهای کاملاً خوب یا کاملاً بد

به طور کلی همهٔ جوامع متمدن، احساساتی هستند. اما اسناد تاریخی نشان می‌دهد که بشر در قرون مختلف، همواره معتقد بوده آدم کاملاً خوب یا کاملاً بد وجود ندارد. البته در داستان، شخصیت کاملاً بد یا کاملاً خوب وجود دارد، ولی این شخصیت، شخصیت اصلی نیست. شخصیتهای فرعی چون در داستان نقشی محدود دارند و چندان پیچیده نیستند، می توانند مجسمهٔ تقوا یا مظهر خباثت باشند.

اما انگیزه، دلایل و محرکهای اعمال شخصیت اصلی باید پیچیده باشد. هر چه شخصیت اصلی پیچیده‌تر باشد، احتمالاً خواننده بیشتر مایل است تا انگیزه‌هایی را به وی نسبت دهد که مورد نظر نویسنده نیست. چرا که خوانندگان تجربیات و احساسات شخصیتشان را هم در داستانی که می‌خوانند دخالت می‌دهند.

شخصیتهای پیچیده دست خواننده را در اظهار عقیده باز می گذارند، طوری که خواننده گاهی فکر می‌کند برخی از اعمال شخصیت اصلی و پلید، خوب، و برخی از اعمالِ قهرمانِ اصلی داستانِ بد است. اما فقط اعمال ساده، کاملاً خوب یا کاملاً بد است. و باز شخصیتهای فرعی ساده‌تر از شخصیتهای اصلی هستند.

مثال (شخصیت پلید): زنش را با روش دقیقی مسموم کرده است. زن در حالتِ احتضار است. کشیشی بالای سر زن دعا می خواند. قناری محبوب زن، کنار تختش است. کشیش دارد دعا می خواند اما قناری جیغ می‌کشد. حواس کشیش پرت می‌شود. شخصیت پلید خیلی آرام دستش را توی قفس می‌کند و سر قناری را میکند. سپس با وقاری روحانی کنار تخت زن می ایستد.

خواننده نمی‌داند آیا شوهرِ زن، قناری را به دلیل اینکه از کشتن لذت می برد کشته است یا چون خیلی احساساتی و با ملاحظه است نمی‌خواهد آرامش لحظات آخر زنش را به هم بزند. آیا می خواهد زنش را تحقیر کند، یا به خاطر این که دوستش دارد می‌خواهد صدای غم‌انگیز قناری را ببرد و یا می‌خواهد بدبینی‌اش را نسبت به خدا، به کشیش نشان دهد؟ اما نویسنده می‌خواهد بگوید که او از کشتن لذت می برد و هر که و هر چه را که ناراحتش کند می کشد.

او شخصیت اصلی و پلید، و هر کاری که می‌کند معنی‌دار است. خواننده نباید اعمال او را بفهمد و به غلط تعبیر و تفسیر کند. هرچه خواننده او را بهتر بشناسد، بهتر می‌تواند خصلتهای بیگانه با شخصیت وی را درك کند، اما خواننده وجود شخصیت اصلی کاملاً خوب یا بد را باور نمی کند. اگر چه پلید بودن شخصیتهای فرعی برایش مهم نیست.

قاتل زن و قناری باید شخصیت فرعی و پلید رمانِ شما باشد نه شخصیت اصلی.

۱۵۵. داستان فرعی

برای شروع داستان فرعی در رمان می‌توان از شیوه‌های فنی مختلفی استفاده کرد. مثلا می‌توانیم بلافاصله و به موازاتِ داستان اصلی، از داستانِ فرعی استفاده کنیم؛ که در این صورت داستان فرعی باید ارتباطِ مستقیمی با داستان اصلی داشته باشد.

مثال (داستان اصلی): سه تن از محکومان از زندان فرار می کنند. و همگی به اروگوئه که دیگر امکان



ندارد آنها را بازگرداند یا پس دهد می‌روند. در اروگوئه مزرعهٔ وسیعی می‌خرند و حزبی نئونازی راه می‌اندازند.
(داستان فرعی): زندانیها موقع فرار برادر رییس زندان: سرپرست نگهبانها را می‌کشند. رییس زندان قسم می‌خورد که به اروگوئه برود و زندانیهای فراری و همهٔ اعضای حزب نئونازی را بکشد.

در شیوهٔ دیگر، نویسنده مدتی طولانی به بازگویی داستان اصلی می‌پردازد و سپس ناگهان، داستان فرعی را شروع می‌کند. در این حالت داستان فرعی با وضعیتی غیرمنتظره یا به دلیل رابطهٔ آن با زندگی خصوصی و گذشتهٔ شخصیت اصلی شروع می‌شود.
مثال (وضعیت): فرماندهٔ زیردریایی روسی را به منطقه‌ای می‌فرستند تا پس از دریافتِ پیام از مرکز، نیویورک را هدفِ موشکهای خود قرار دهد. فرمانده هفتاد صفحه بعد می‌فهمد که یکی از افسرانش جاسوسِ امریکاییهاست و مأموریت آنها را لو داده است.
(داستان فرعی): در صدمین صفحهٔ کتاب، نیروی دریایی امریکا یک زیردریایی را می‌فرستد تا زیردریایی روسی را پیدا و نابود کند. اما جاسوسی روسی در زیردریایی آمریکا هست که شروع به خرابکاری در آن می‌کند.

مثال (رابطهٔ خصوصی): دانشمندی در تلاش است تا هزینهٔ اختراع تازه‌اش: موشک را از جایی تأمین کند. دولت هزینه آن را نمی‌پردازد. و مردم تلاش می‌کنند تا فرمول آن را بدزدند.
(داستان فرعی): معشوقهٔ سابق دانشمند که دیوانه شده پسر دانشمند را می‌دزدد، چون فکر می‌کند که بچهٔ خود اوست. زن جنون آدمکشی نیز دارد.

اگر از داستان فرعی بعداً در رمان استفاده کنیم، لازم نیست با داستان اصلی ارتباط مستقیم و تنگاتنگی داشته باشد. بلکه ارتباط ضعیف هم کافی است. ولی باید وقتی داستان فرعی و اصلی پیش رفتند کم کم با هم تلاقی کنند و سرانجام در هم گره بخورند. سپس داستان فرعی در داستان اصلی حل می‌شود و آن را پیچیده‌تر و هیجانش را بیشتر می‌کند.

۱۵۶. چه وقت بگذاریم خواننده جاهای خالی داستان را پرکند؟

از آنجا که نویسنده و خواننده مشترکاً داستان یا رمان را خلق نمی‌کنند، نویسنده نباید بنا را براین بگذارد که خواننده دقیقاً منظور او را می‌فهمد. با این حال گاهی نویسنده باید فکر کند خواننده منظور او را می‌فهمد. وگرنه داستان یا رمان بسیار طویل یا نویسنده شدیداً دچار اطناب مُمل خواهد شد.
مثلاً نویسنده باید فرض را براین بگذارد که اکثر خوانندگان به طور تجربی با ویژگیهای صحنه‌ها، شخصیتهای قالبی (کلیشه‌ای) و برخی از حوادث آشنا هستند. اگرچه باید همیشه واکنشهای ذهنی و احساسی شخصیت را جزء به جزء تشریح کند تا خواننده دقیقاً منظور وی را بفهمد.

مثال (ویژگیهای صحنه): تخته‌های پشت بام در اثر پوسیدگی شکم داده بود. علفهای هرز مثل انگشتان اجنه از همهٔ درزهای تخته‌ها بیرون زده و تکه‌های کندوهای زنبور به چارچوب در چسبیده بود. نوجوانی در حیاط دراز کشیده و حمام آفتاب گرفته بود.

مثال (شخصیت قالبی): پیرمرد روی کوهی از سکه قوز کرده بود و دستانش را به هم می‌مالید. بعد با علاقه و حوصله شروع به شمردن سکه‌ها کرد.

خواننده با خواندن مثال بالا طبعاً فکر می‌کند که صاحبان خانه افرادی سهل‌انگار هستند و پیرمرد، خسیس و پول‌پرست است. البته هدف نویسنده هم این است که خواننده صرفاً وضعیت و طرز فکر شخصیتها را در ذهن مجسم کند. بنابراین قلمفرساییهای دیگر زاید است.
اما شاید قدرت تجسم خواننده و تجربیاتش برای درک واکنشهای فردی و خاصِ شخصیت، ناقص، سطحی، ساده لوحانه یا فاقد دقت لازم باشد.

مثال: والی به پسرش گفت: «مستِ احمق!» سیلی محکمی به صورتش زد و پرتش کرد طرف دیوار. رابی محکم زمین خورد و با دست چشمانش را پوشاند. والی به طرفش رفت و مشتش را تکان داد و گفت: «مثل ولگردهای کثیف خیابانها شده‌ای. می‌شنوی چه می‌گویم؟» رابی دماغش را بالا کشید.

در مثال بالا، احساسات پدر مشخص است، اما احساساتِ ویژهٔ پسر مشخص نیست. اما نویسنده نباید بگذارد خواننده خود، احساسات و افکار پسر را در آن لحظهٔ بحرانی حدس بزند و جاهای خالی آن را پرکند. چرا که واکنش پسر بسیار مهم و شخصی است و در تصور خواننده نمی‌گنجد. بنابراین نویسنده باید برای اینکه کیفیت صحنه بهتر و رفتار نمایشی آنها معنی‌دار شود، واکنش پسر را دقیقاً تشریح کند.

۱۵۷. نوار ضبط صوت

هیچگاه نباید صحبتی را از روی نوار ضبط صوت پیاده کرد و سپس با مختصر تغییرات در متن و نقطه‌گذاری آن، آن را به عنوان نوشته خود ارائه داد. چون با اینکه زبانهای گفتار و نوشتار از کلمات مشترکی استفاده می‌کنند، اما این دو زبان یکی نیستند.
گفتار یعنی بیانِ شفاهیِ ضمیر هشیار نویسنده. در این حالت نویسنده فرصت درنگ ندارد تا نقبی به اعماق ذهنش بزند و دقیقاً آنچه را که می‌خواهد بیان کند. به بیان دیگر نمی‌تواند صورت کلمات گفتار را جمله، ساختمان بندی و مجسم کند تا آن را همچون نوشتار به شکلی گیرا ارائه دهد. درون بینی‌ها، ادراک، افکار و فنونهای (تکنیکهای) خودآگاه نویسنده در مقایسه با محتویات اعماق ذهن او، بسیار ناچیز است. ذهن خودآگاه نویسنده سهل‌انگار و سهل‌الوصول است، حال آنکه اعماق ذهن او اِشراق می‌کند و جذاب است.

نویسنده از سه سطح اصلی زبان استفاده می‌کند: ۱) **سطح گفتار**، که واژگان آن همگانی، قالبی، دم دست، متداول، محدود و سطحی است. ۲) **زبان صامت**، که همان زبان مطالعه است. تعاریف این زبان دقیقتر و کاملاً متناسب بامعانی‌یی که بیان می‌کند است و تعداد واژگان آن نیز زیاد است. ۳) **زبان نوشتار**، که زبانی (خصوصاً در داستان) دقیق، گزیده و شخصی است. هم معنی ظاهری دارد و هم معنی باطنی. نویسنده کلمات و جملات این زبان را به نحوی سازمان می‌دهد تا تأثیر خاصی بر خواننده بگذارند. در این حالت زبان نویسنده نمایشی می‌شود. اما برای اینکه گزیده‌تر شود، می‌توان آن را بازنویسی کرد.
از نوار فقط باید برای ضبط فکرها، فنون نویسندگی و ساختارهایی که ممکن است فراموش شود استفاده کرد. به علاوه می‌توان برای ثبت سریع نکات عمدهٔ صحنه‌ها و فصول، ملاحظاتی دربارهٔ طرح، تأملاتی دربارهٔ داستان، نکاتی دربارهٔ شخصیت و روابط، مصالح و فن نگارش احتمالی اثر نیز (که نویسنده به دلیل تنبلی یا مشکلاتش نمی‌خواهد آنها را بنویسد) از نوار ضبط استفاده کرد.
باری، هنگامی که زبان گفتار چاپ می‌شود، به نظر زبانی ناشیانه می‌آید.

۱۵۸. کی نباید از آماده‌سازی استفاده کرد؟

نویسنده وقتی سه چهارم رمان را تمام کرد، دیگر نباید از آماده‌سازی استفاده کند. در حقیقت بقیهٔ رمان باید خطی، مستقیم و ساده پیش برود. نویسنده تا قبل از این مرحله، خواننده را برای همهٔ حوادث آماده کرده است. به همین دلیل دیگر لزومی ندارد از آماده‌سازی استفاده کند. و لازم نیست اطلاعات جدیدی راجع به شخصیت، سابقه و روابط آنها و خط داستانی به خواننده بدهد، بلکه از این مرحله به بعد نویسنده بیشتر خواننده را غافلگیر و حیرتزده می‌کند.

خط داستان (قبل از اتمام سه چهارم از رمان):
رالف و جنیفر باستانشناس هستند. آنها مقبرهٔ باستانی را ماستنتوت[۱۱] برادر دوقلوی شاه توت[۱۲] را کشف کرده‌اند. اما باستانشناس مزدوری به نام کرانشا[۱۳] سعی می‌کند جلوی فعالیتهای آنها را بگیرد و گنج مقبره را بدزدد. سپس قتلی صورت می‌گیرد، علیه آنها دسیسه‌چینی می‌کنند و دولت در کار آنها مداخله می‌کند. سه چهارم رمان که تمام می‌شود، آنها دیگر حفاری کرده‌اند و باید وارد مقبره شوند. اما این کار خطرناک است، چون دامهای مهلکی سر راه آنهاست.

در مثال بالا، نویسنده قبلا اهداف و روابط شخصیتهای مهم را تصویر کرده است. به همین دلیل ایجاد چرخشهای جدید در داستان یا ارائهٔ شخصیتهایی تازه، مانع پیشروی داستان می‌شود. اگر نویسنده بخواهد به یکباره تصویری پیچیده از شخصیتهای اصلی ارائه دهد، باید قبلا خواننده را برای پذیرش آن آماده کند. اما استفاده از آماده‌سازی در این مرحله، سرعت حوادث را کند می‌کند. و باز باید منابع بیرون از داستان، باعث ایجادِ گره‌های غافلگیر کننده در داستان شوند. این گره افکنی‌ها باید غیر منتظره ولی باور کردنی باشند.

بخش پایانی داستان: زن و مرد قهرمان بدون این که کشته شوند وارد مقبره می‌شوند. شخصیت پلید زیرسنگی که روح راماستنتوت رویش می‌اندازد، له می‌شود. و باستانشناسها با این کشف در جهان مشهور می‌شوند.

غافلگیریهای این بخش از رمان (مثل سقوطهای ناگهانی و...) باید تصادفی باشد و خواننده قبلا برای مواجهه با آن آماده نشده باشد. مثلا باربری که قبلا نویسنده نقش مهم او را در داستان تصویر کرده است، در حقیقت روحانی برجسته‌ای است که نمی‌خواهد قداست معبد از بین برود، زمین لرزه (رعب‌آور جادویی یا طبیعی)، مقبره دیگری یعنی مقبرهٔ پسر عموی راماسنتنوت را نیز هویدا می‌کند و بالاخره قهرمان زن متوجه می‌شود که حامله است و می‌ترسد ارواح بچه‌اش را نفرین کنند.

در بخش پایانی رمان باید خواننده را با حوادث مختلف سرگرم کرد.

۱۵۹. اعمال باور نکردنی

شخصیتها باید در وضعیتی باور کردنی دست به اعمالی باور نکردنی بزنند. به بیان دیگر نباید ناگهان و به نحوی غیرمنتظره، قدرت خارق‌العاده‌ای از خود به نمایش بگذارند. (البته افسانه‌ها، داستانهای تخیلی، ترسناک و علمی جزو استثناها هستند.) حوادث خارق‌العاده باید هنگام وقوع وضعیتهای اضطراری یا بحرانهای باور کردنی رخ دهد.

خوانندگان نیز در چنین وضعیتهایی یعنی در اوج وحشت، مخاطرات یا عشقها و یا هنگام وقوع اتفاقات عجیب و غریب، اعمال قهرمانانه، قدرت خارق‌العاده و ایثار شخصیتها را باور می‌کنند.

مثال: همه داستان آن آدم معمولی را که یکباره عقب کامیونی را بلند کرد تا زنش را از زیر چرخهای آن نجات دهد شنیده‌اند. وی دفعتاً قدرتی خارق‌العاده پیدا نکرد و ناگهان مثل فیلمها که آدمها در آن یکدفعه به صورت انسان گرگ نما در می‌آیند، از آدمی ساده تبدیل به سامسون[۱۴] نشد، بلکه در وضعیتی بحرانی و اضطراری، قدرتی اسرارآمیز پیدا کرد.

در مثال بالا، با اینکه عمل مرد باور کردنی نیست، اما چون با ابزاری عادی (دستها، پاها و غیره) دست به این عمل زده است و این ابزار پس از اینکه وضعیت بحرانی تمام شد، دوباره به حالت عادی برمی‌گردند، خواننده آن را باور می‌کند. به بیان دیگر شخصیت فقط در وضعیتی بحرانی، آدمی خارق‌العاده شده است.

مثال: نویسنده نمی‌تواند پیرمرد ۸۳ ساله‌ای را که کشاورز است و به دلیل روماتیسم و ورم مفاصل فلج شده است، نشان دهد که از روی قاطر جستی می‌زند تا نتیجه‌اش را از چنگال خرسی درنده و وحشی نجات دهد. با اینکه ایثار و عمل قهرمانانهٔ وی باور کردنی است، اما نحوهٔ عمل او را نمی‌توان باور کرد. نویسنده باید سن و وضعیت جسمی او را نیز در نظر بگیرد. اگر پیرمرد با عجله جلو خرس وحشی و نتیجه‌اش برود و داد بزند: «بایست، ای خرس وحشی!» و با قدرتِ خارق‌العاده چشمانش و به سبک هیپنوتیستهای سنتی، خرس را سرجایش میخکوب کند، عمل وی باور کردنی نیست. اما اگر ضمن داشتن چنین قدرتی، به خرس بگوید: «بیا بغلم، بچه خرس نازنین» و بعد خرس به زمین بیفتد و شروع به خرخر کند، عمل او باور کردنی است. چون با اینکه نمی‌توان باور کرد که پیرمرد فرتوتی که به بیماری نرمی استخوان مبتلاست، قدرت جسمانی شگفت‌انگیزی داشته باشد، اما قدرت هیپنوتیسم او باور کردنی است.

باری، با اینکه میخکوب کردن خرسی تنومند توسط پیرمرد باور کردنی نیست، اما عمل شگفت‌انگیز وی باور کردنی است، چون ناگهان عضلات وی قوی نشده و یکباره از نیروی جسمانی کاراته‌بازی با کمربند سیاه، استفاده نکرده است. و باز با اینکه عشق شدید او به نتیجه‌اش و وضعیت مخاطره‌آمیز وی، قدرتی مافوق انسانی را (البته برای مدت کوتاهی) در وجودش زنده کرده است، اما پس از اینکه آنها از خرس دور شدند، پیرمرد ۸۳ ساله به عنوان هیپنوتیستی عالیمقام مستقیماً به جلسهٔ نمایش نمی‌رود. بلکه وقتی آن دو به مکان امنی رسیدند، وی دوباره تبدیل به همان پیرمرد می‌شود. قدرت مافوق انسانی وی فقط تا وقتی دوام دارد که وجودش ضروری باشد.

پانویس:

۱- Everett

۲- Timbuktu

۳- رمانی شرح احوال گونه، اثر تامس ولف، نویسندهٔ امریکایی.

۴- اثر فیودور داستایوسکی، نویسنده مشهور روسیه.

۵- اثر استیون کرین، نویسنده آمریکایی.

۶- اثر هنری فیلدینگ، نویسنده انگلیسی.

۷- اثر تامس هاردی، نویسنده انگلیسی.

۸- اثر چارلز دیکنز، نویسنده انگلیسی.

۹- اثر تئودور درایزر، نویسنده امریکایی

۱۰- اثر توماس مان، نویسنده آلمانی

۱۱- Ramasenthentut

۱۲- Tut

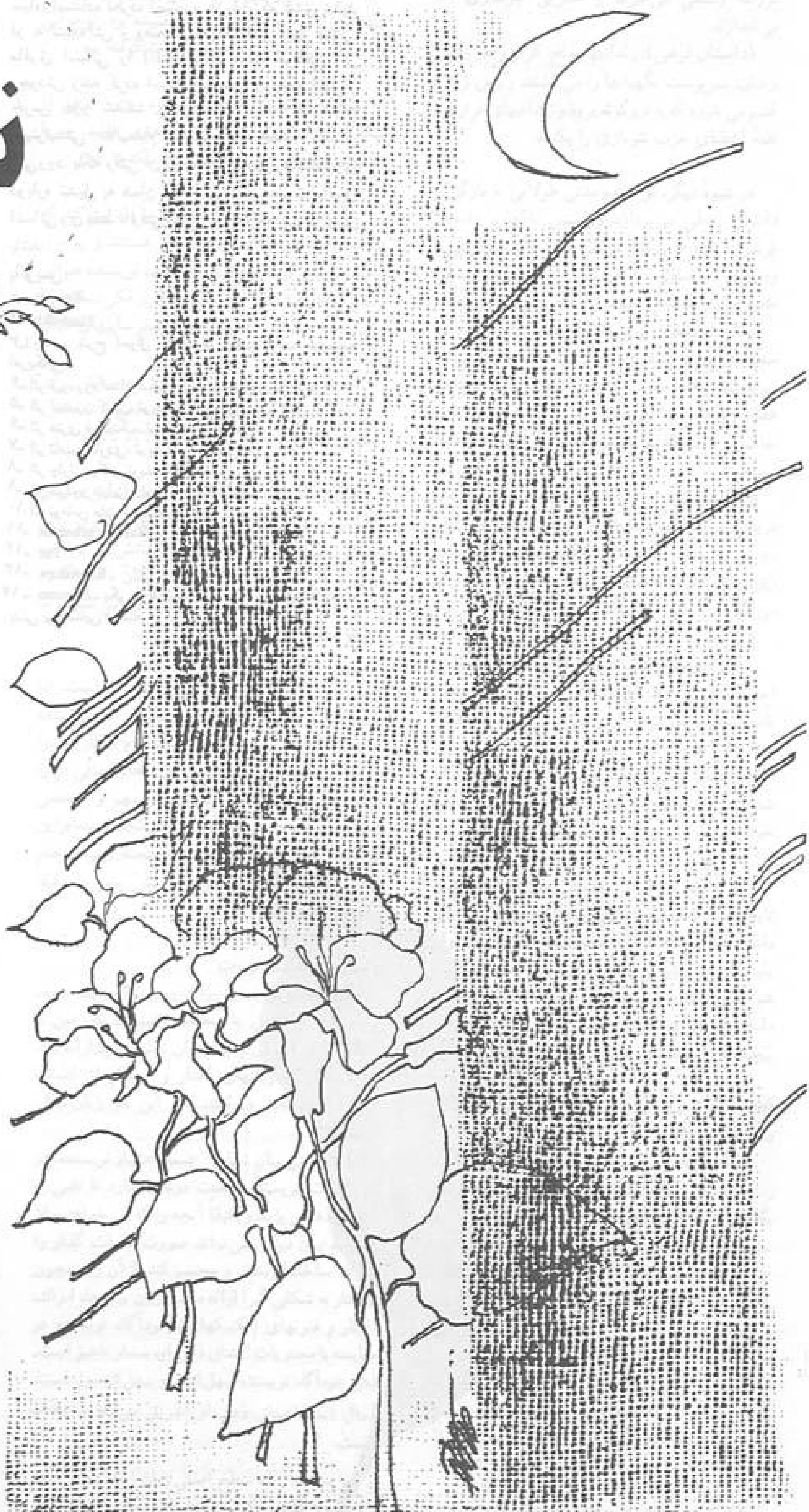
۱۳- Kranshaw

۱۴- Samson - یکی از قاضیان قوم بنی اسراییل که قدرت بدنی بی‌همتایی داشته.



زادگاه زنبق

■ احمدعزیزی



می‌خواهم بروم به کوه تخیل، از کوهپایهٔ تنهائی بالا روم به قلّهٔ عظیم احدّیت برسم و با وحدت اشیاء سخن بگویم، دلم می‌خواهد با خورشید حرف بزنم، با خیابانها سخن بگویم، با نرده‌ها و نیمکتها احوالپرسی کنم.

دلم می‌خواهد خورشید را با خود به خانه ببرم، لب ایوان تماشایم بگذرانم و آفتابگردان نگاهش در باغچهٔ بهار باشم.

دلم می‌خواهد شقایق شوم، یك شقایق تنها و سرگردان در صحراهای خیال سیلی. دلم می‌خواهد مجنون، زارم را به یك گوشه چشم لیلی ببخشم، در لیل لیلا سخن بگویم، در شب قدر چشم لیلا قصه جنون آغاز کنم.

بگردم به دنبال نرده بانی در حیاط خلوتم برای رفتن به بام ملکوت، ملکوت زیبا، ملکوت قشنگ،ملکوت آرام، ملکوتی که ما را به زندگی آشتی می‌دهد، ملکوتی که باطن اشیاء رابه ما نشان می‌دهد. با ما مثل دخترکی زیبا سخن می‌گوید، ما را پشت درختان و به میان نگاه

کبوتران می کشاند، دانه می‌پاشد از دست، برای لك لك‌های رهگذر و دل ما را بدست می آورد مثل دلداده ای از سفر برگشته.

ملکوت آخرین منظرهٔ جهان است و زیباترین منظرهٔ زمین. ملکوت انسانها در خداوند، و خداوند در میان انسانها است.

سجدهٔ انسانها برزیبائی، سجدهٔ انسانها برعشق و عبودیت انسان در برابر نهایت عظمت آغشته به زیبائیهای عظیم زخم خورده. عظمتِ ترسناكِ مهیبِ قشنگ، عظمت کوچك، عظمت مهربان، غرور صمیمی، رفتار عاطفی ابر و گیاهان. چه معجون پلنگ آهوانه‌ای است این عشق.

چه جام شیرینِ زهرآلودی است لبان شیرین و ما از طریق فرهادِ به فتح بیستونِ بالابلندان نائل خواهیم شد. در حجلهٔ خون، در عروسی زخم و پس از مشایعت تابوتِ سپیدِ تکلم.

□

کبریتی در احساسم آتش زدم و سیگاری در تخیلم دودکرده ام، ایوانِ عاطفه‌ام تاریك است. خانه‌ام کمی تا قسمتی ابریست. دستهایم مثل پنجره‌هایم کثیفند. حیات را نشسته ام، ممات را نروبیده ام گلها را احوالپرسی نکرده ام. غنچه‌ها را به سحرگاه سلام نخوانده ام، صبحانه سرود را آماده نکرده ام، ناشتایی خورشید را.

کسی برایم از سماور قلبش چای نمی‌ریزد، در استکانهایِ شرقیِ چشمش. کسی برایم کتری آواز را به قل قل در نمی‌آورد و قناری را در حنجره‌ام آویزان نمی کند. کسی به شکنجهٔ نگاه عاشقانه‌ام نمی‌پردازد. تنهایم، مثل ابری بارانی که رهگذر کویر را به تکاپوی دهکدهٔ زیبائی، بیراهه رفته است.

اکنون لحظهٔ ناب تماشاست، لحظهٔ ناب گذشتن از خیابانهای چراغانی خاطره‌ها، غوغای الماسها و انگشترها و لبخندها، سلامِ عطرها به نیایش گیسوها، تلاقیِ نگاهها و رمیدن آهوان، آهوان خیابانی، آهوان بادام چشم که به چرای سرمه می‌روند، که به چراگاه غزل می‌آیند، که در برکهٔ خاطرات جوانی آبتنی می کنند، که بلوغ معرفت را در خوشهٔ تابستانی انگور می‌فهمند، که گلِ سرخ را با تمام زخم خود قبول دارند و خنجر را با همه زیبائیش در آغوش می‌گیرند.

صدای مرا بشنوید ای عاشقان، صدای مرا که مثل سه تارِ نبض شما لرزنده است.

تسلیت مرا بپذیرید ای دوشیزگان و ای دلدادگان، تسلیتِ عاشقانهٔ مرا بپذیرید ای چهارراههای خالی انتظار و ای باجه‌های شکسته شیشه، که در آن اندوه ترکیده است و بمبِ مهربان بغض جوانب اشیاء را آتش زده است.

من یك شماره تلفنِ گم شده ام در دفترچهٔ خاطراتِ تو، من یك قرارِ ملاقاتِ فراموش شده ام در روزهای تخیل سرگردانیت در روزهائی که جوانیت به آب بازی تن ها و نگاهها می‌رفت و تو فرشتگی‌ات را با ابلیسان مهربانانه تقسیم می کردی و من محروم از تماشای تبسم سپیدِ الهی تو بودم، مثل شیطانی لعنت شده، شیطانی زیبا و لعنت شده.

□

ای خیابانهای بسته، ای پستوهای تاریك، ای کوچه‌های سیاه، ای بن بستهای شکست خورده، نفرین برشما که نیاز برهنه را نمی‌گذارید تا در برابر ناز برهنه بنشیند و ماجرای زیبای آدم و حوا در تخیل خداوند تکرار شود. نفرین برشما که غاصبان عشق در فدك حیات هستید و ولایت عاشقانهٔ جهان را قبول ندارید و ذات سبزینگی تبسم را به سیادت نمی شناسید.

بگذارید ساغرها به گردش در آیند در خیابان خاطره‌ها، بگذارید لبخندها به پارکها بیایند با کودکان معصوم تبسمشان، با لاله‌های عاشقانهٔ نگاهشان، کودکانشان را، کودکان احساسشان را به آب بازی فواره‌ها و رنگین کمانها ببرند. زیر سروها بنشینند و شعر بسرایند. کنار بلوطها بنشینند و ابدیت را مکاشفه کنند. بربرتگاه تنبور، چرای آهوان نغمه را ببینند.

بر کوه کرکسها، ضربان قلب کبوتر را بشنوند. بروند به ییلاق یار، به ییلاق گیسوان نسیم آمیختهٔ یار، پر از نسیم صبح تبسم، پر از چائی داغ چشمان شرقی، پر از قصه‌های شهرزادها و شاهزاده‌ها جلوتر از زمان، پیش از پیچ وقایع، اشکانیان در خیابان ولی عصر، ساسانیان در چهارراه ظفر و عاشقان در بن بست نومیدی.

منظرهٔ وحشتناکی است عشق! چشمهایت را ببند. کودکان احساس زیر چرخهای تند حادثه‌های گریان لِه شده اند و گونه‌های عاشقان خیس است. مثل تن لرزان باران به ساقهٔ دست نیلوفران خیس است. عاشقان، خود را به تابوت خویش معرفی می کنند. جنازهٔ انسان دست به دست می‌شود و ملائکه اشك می‌ریزند. آنسوتر اوّلین فرشتهٔ جهان نشسته است و برتنهائی خداوند در غار شکوهمند زیبائی گریه می کند.

□

خیابان را نگاه کنید، چه کسی می خواهد این پوستِ موزهای شهوانی را بردارد؟ چه کسی جرأت می کند جسمانیّت را بروبد و شیشه‌های شهوت را برّاق نکند؟

عاشقان غریبند! در این خیابانهای خسته، و خون‌آلود و عاشقان آدرس دوست را از دشمن می‌پرسند زیرا تحریر نامه‌های شوق دیدار در فاصلهٔ لبهای فراموشی گم می‌شود و همیشه کلیدی برای باز کردن آخرین قفل اسرار ناپدید است و ما با هزاران سئوالِ انبوه از تشییع اندوه بازمی گردیم با جوابهای نفس بریده و سئوالهایِ کم‌حوصله به پاسخهای فراموشی، تن تن فراموشی! تندتند فرورفتن در خویش و برآمدن از تو، غوطه‌ور شدن در جهان، در ذات جهان، برکه‌ها را دویدن. کوهها را نفس کشیدن! دریاها را در آغوش گرفتن، جنگلها را نوازش کردن.

این قانونمندی عاشقانهٔ جهان است. باید به قانونمندیِ خونین عشق تسلیم شویم تا به تکاملِ تاریخی تنِ یکدیگر برسیم در غار ارواح، در دورهٔ آغاز عاطفه، در آسیب‌های جهان عاشقانه بنگریم بر نخستین قطراتی که به نخستین گل سرخ جهان فرود آمد گریه کنیم زیرا خداوند هنگام مرمرتراشی اندام تو تنها بوده است و دست تخیل خداوند زخمیست. او خود را کشیده است، زیبائی خود را کشیده است

□

از کشت روٌیا برمی گردم، از شخم شبانهٔ نیایش با چشمان پرسنوال، از زیر بارانهای ازلی و ابرهای اساطیری می آیم با آیینه‌ای از زیباترین بانوان جهان، از قعر قدیمی ترین کاروانها، از رگ ابریشم‌ترین جاده‌ها. من تاریخ شکست خورده شرقیِ‌ام. تاریخ شکست خوردهٔ همه عشقهای شبانهٔ شرقی.

من فرجام فرشتگان خاکیِ‌ام که در آستانهٔ معراج شهید می شوند و به نفسِ مقدس دوست نمی‌رسند. من از تبار شقایق‌های سوخته جنوبی‌ترین بوسه‌های گونه توام از ضلع جنوبی شهر سیاه بختان چشم توام. من پراکندگی مژگان تودر سریعترین کابوسها وطولانی ترین روٌیاهایم.

من درست وقتِ سرمهٔ تو لبِ مژه‌هایت حاضر می‌شوم و برای امپراطور مؤنث چشمت شعر می گویم، شعرم را بر ملکهٔ نگاهت می خوانم. بر ملکهٔ متبسم نگاهت، بر مَلكِ سبزِ سرمه، فلكِ سپیدپوش پرستش، ملکه زیبای خواهش در ذهنیتِ انسان، خواهش از همهٔ آوازها و سازها، خواهش زیبای آوازها، خواهش شیرینِ شنا در رودخانهٔ موسیقی، با زخمهٔ فرهاد، بر زورق فرهاد، بر دیدگانِ شیرین، بر شط دیدگانِ شیرین با جامی از زهر و سقراطی از اندیشه، با جامی از زهر و پیری از پیمان با جامی از زهر و مژهٔ زیبائی مژهٔ زیبای زیبایی.

ای بودای مؤنث، ای عشق! روزی تو را در کوهپایه خاطره‌ای زیارت خواهم کرد و تمام پله‌های قدمت را خواهم بوسید. روزی به اعماق تو ای چشمهای معصوم مثل بچه آهوئی تشنه خواهم رسید و از برکهٔ سرمه‌ات مرغ نگاهم سیراب خواهد شد. آنوقت، آوازی دیگر گونه از حنجرهٔ چکاوك شهیدِ نفسِ من برخواهد خواست، آوازی در کوك عاشقان، در دستگاه وصال، در مقام تحیر در گوشهٔ تحریر شوق، در کرشمهٔ زیبای تشبیه در جامه‌دران استعاره، و جهان در کنار تو موسیقیایی است، اطلسی از موسیقی، اطلسی آبی از موسیقی.

□

من سرماخورده ام، یك سرماخوردگی عجیب

فلسفی، دستهای استدلالم درد می‌کند، عضلات احساسم با یکدیگر ترانه اندوهگین زخم می‌خوانند. انگار مشتی جراحت را پاشیده باشند و برّهٔ بخت من همهٔ آنها را مثل گیاهی سبز، گیاهی سبز و مقدس بلعیده باشد.

گاهی احساس می‌کنم طاووس شده‌ام، گاهی خودم را ماری در فاصلهٔ حوا و شیطان احساس می‌کنم، گاهی تا یك قدمی خدا می‌روم، یك ثانیه به عظیمترین لحظهٔ پرستش، یك لحظه پیش از وقوع زیباترین حادثهٔ جهان و من آنجا قلبم می‌ایستد و پروانهٔ نگاهم توقف می‌کند و حیرتم مثل گلزاری شکوفا می‌شود درختان از تمامی اضلاعم سر بر می‌آورند و من با ذات زمین و ذات برکه هماهنگ می‌شوم.

خود را با ذرّت‌ها و آب‌ها و قایق‌ها متصل می‌بینم. انگار جهانم، جهان، در ایوان خداوند نشسته، انگار زیبائی جانم در کنگرهٔ دنیا، بانوی همهٔ اسطوره‌هایم بر کنگره‌های ویران شدهٔ تاریخ.

این را از چشمان سیاه استعاره‌ام بفهمید. پیراهن مشکی ایجاز به علامت قتل پادشاهِ خوبان به علامت گرسنگی غلامان و برهنگی بردگان به علامت گدائی عارفان.

من دوشیزهٔ رنج انسانم، دوشیزهٔ سیاهپوش رنج انسان با سپیدترین آرزوها به یأس ترین تبسمها. من شعرهایم را برای تو، ای زندانی ترین گل سرخ زمین، می‌گویم. من شعرهایم را برای تبرك نگاه تو می‌گویم برای سائیدن بر ضریح تبسم تو، برای چشمك زیبای غزل در نگاه تو و قصیدهٔ نوین گیسوانت زنجیرهٔ شکستهای کهن و خودسوزیهای جدید، خودسوزی در صحن کامپیوتر، خودکشی در آپارتمان، لیز خوردن از لب سرنگ، آب شدن در لولهٔ آزمایشگاه، می‌ترسم، از قرصها، معادتها، ماهانه‌ها، سالانه‌ها، سالنامه‌ها می‌ترسم از همهٔ فالنامه‌ها از همهٔ قولنامه‌ها از همهٔ قراردادها می‌ترسم، می‌ترسم مرا پریان بگیرند و به رودخانهٔ ارواح بیندازند و من از مشاهدهٔ جسم روحانی تو در چشمهٔ سپیده‌دم محروم شوم. من چوپان لحظه‌های توأم. نی لبك لحظه‌های نازك تو، نی لبك لبانت، سبز و سرخ و زیبا، ترکیبی از گل سرخ و نی، با کمانچهٔ کشیدهٔ ابرویت، زیباترین و زخم خورده‌ترین سازهای روی زمین.

□

در شب شرجی ترانه‌ها به کجا می‌روی؟ ای زورق تنها با مارهای نیلوفران که بر سرِ راه سکوت تو تارهای وهم تنیده‌اند و کودکانی که سرهای بریدهٔ خود را در چشمه رنگین کمانهای خونین می‌شویند. به کجا می‌روی ای پروانه خفاش که می‌خواهی خود را به خورشید شمع بزنی. آیا نمی‌دانی روبروی تو مسیر خاکستری تمدنها و ردّپای فرو ریخته اقوام است؟ آیا هنوز به وهم پرندگان پی نبرده‌ای؟ و بسوی ساحل بی پایان روزهای رفته قدم بر می‌داری. چه کسی تو را با آئینهٔ تنهایی من آشتی می‌دهد؟ تنها، تو می‌توانی تصمیم بگیری و آرزوهای زیبای قلب مرا در مرداب محبتت به زنجیر مهربان نی لبك‌ها ببندی.

این عنکبوتان زیبا را نگاه کن! چه دوشیزگان رقصنده و بی‌پروایی هستند وقتی که تارهای صوتی قلب شاپرکها با تحریر نازك تنهائی‌شان می‌لرزد. چه! طاووس زیبائی است عنکبوت، طاووس تنهای تخیل، طاووس ترسناك عشق که وحشتناکترین و بی‌رحمانه‌ترین شادیها را در پیراهن دارد.

پژواك پرستش گیاهان را بشنوید. قهقهه نیلوفران را، جنگل آفتابی بشر را، خیابانهای کهن را، جاده‌های قدیم را، قهوه خانه‌های تاریخی را درك کنید. برای همهٔ چیزهائی که نمی‌دانید احترام قائل شوید، زیرا روبروی ما جز افق مه آلود غیبت، جز طوفانهای طولانی غربت، جز برف بی‌دریغِ بی کسی، جز مسابقهٔ زیبای تابوت‌ها در مشایعت ملکهٔ مرگ نیست.

طاووس را تقدیس کنید، زیباترین ابلیس جهان است. طاووس را بپرستید، شیطان، آدم و حوا در باغ رؤیاهای ربوبی است. آغاز جهان آغاز توست، آغاز بلوغ نگاه عاشقانه تو، شب آغاز تو، شب میلاد و نخستین مسیح مؤنث است، شب میلاد تو، تولدی دیگر در گاهوارهٔ الهی است و خداوند زیباترین پرستندهٔ خود را به میهمانی فرشتگان می‌برد و دست در دست نامزد آسمانی‌اش بر همه موجودات جهان غمزِ فخر می‌فروشد. خدا را باور کنید و بدانید که دُرناها مسیر دارند و مرغان مهاجر، بر بال گردبادی الهی پرواز می‌کنند. خدا را باور کنید، تا شقایقها یتیم نباشند.

خدا را باور کنید تا یاسها و گلدانها صاحب داشته باشند.

□

پر از پرندگان بی‌ساحل و کشتیهای طوفان‌زده، پر از جزایری در جغرافیای فراموشی.

سرزمین سبزی در نگاه من گم شده است. به دنبال رؤیای گمشده‌ای در جنگل تاریك جهان قدم بر می‌دارم. آبادی باران کجاست؟ دهکدهٔ شقایقها کجاست؟ کوهپایهٔ پروانه‌ها و پرستش‌ها، شهر شاپرکها و شاعران! دست مرا بگیرید، «خود» را گم کرده‌ام در ازدحام نفس رهگذران بیهودگی، و عشق چند ثانیه جلوتر از من مثل پرنده‌ای در قلب ویران لانه‌ای پر پر می‌شود.

نمی‌دانم کتابهایم را کجا جا گذاشته‌ام؟ نمی‌دانم دفترچهٔ خاطراتم در نگاه کلام دوشیزه جا مانده است. کلید قلب من کجاست؟ قفل فراموشی لحظه‌ها، صندوقخانهٔ سکوت، پرده‌های طلایی خاطره‌ها، لیوانهای زیبای کودکی، پیچك فصول، گلهای بهاره و تگرگهای جاویدان، من: قلبم را زیر کلام درخت جا گذاشته‌ام پیراهن خاطرات من روی کلام تمشك افتاده است. جا پای من در ساحل جهان کجاست؟ بندر بغضی که من در آن به دنیا آمده‌ام، دنیای کرکننده اصوات و بوق کارخانه‌ها و کرنای بولدوزرها و رعد مرغان آسمانی، سیمرغهای مومین، عنقاهای دروغین، مرغانی که بر فیزیك جهان پرواز می‌کنند، مرغانی که از مرتعِ ماوراتر آب نمی‌نوشند و از چراگاه زغال سنگ سیراب می‌شوند. این سرزمین سیاه سرزمین من نیست.

در سرزمین من، در سرزمین رؤیاهای من دلدادگان عروسی می‌کنند و عاشقان مهمانی زخم می‌دهند. در سرزمین من شاعران برای گرسنگی شعر می‌گویند و به انسان بی گل، به بشر بی قناری نمی‌اندیشند. در سرزمین من همهٔ خیابانها بدهکار سایه‌ها هستند، همهٔ درختان به ابرها مقروضند و همهٔ گرسنگان کوپنهای خورشیدشان را در کوچهٔ سایه‌ها در ازای یك چراغ قوهٔ تاریك می‌فروشند و در سرزمین من اجاره بهای اندوه بالاست، مردم نمی‌توانند عاشقانه حرف بزنند. پچ پچ دوستت دارم! خاموش است و کشتی زیبائی که قرار بود برای تنگه دل ما شادمانی بیاورد توقیف شد و مردم ما در صف تبسم و در نوبت نیاز، ایستاده‌اند تا جیرهٔ تنهائی‌شان را بگیرند.

□

آبهای آرام مرا نصیب کدام طوفان یاغی خواهی کرد؟! و بذر چکاوك سر بریده‌ام را در کدامین سرزمین زخمی فرود خواهی آورد. آیا انسانها در گیاهان خواهند روئید؟ آیا روزی بشر درختی بارور خواهد شد؟ آیا جنین جدیدی در زهدان پیر زمان، آواز زیبای ظهور را سر خواهد داد. من منتظر بازگشت شهیدان به جشن تولد عروسکها هستم، من می‌خواهم همه زیبائیها بر همهٔ پشت بامها ببارند، هر خانه‌ای یك حیاط خلوت و یك باغچه ابری داشته باشد، در هر محله‌ای گلی بروید و کودکان بر آن سجده کنند. حمام عاشقانه اشك، باز باشد. میخانه چشم یار برقرار شود و مردم بتوانند زیر علم عشق سینه بزنند. مردم بتوانند در راه زیبائی شهید شوند هر عاشقی خود را بر گیسوی دلبری آویزان کند، آواز بخواند و بمیرد. باید مردن را به اتفاق آراء عمومی تصویب کنیم، برویم از زندگان استشهاد بگیریم برای مردن مردم، هیچ خرگوشی نباید آسیب ببیند، در این چمن مقدس، حرام است، کشتن پروانه‌ها حرام است، نفی گل سرخ کفر است. هر کسی مرگ خیانت کند به وبای جاودانگی گرفتار خواهد شد.

مواظب همهٔ بچه‌ها و همه اجاق برقی‌ها باشیم. مراقب باشیم قضای الهی سر نرود و هوشیاری نترکد. مواظب آتش بازی شقایقها باشیم. مواظب گلدانها و پرستوها باشیم.

ادامه دارد

● ترجمهٔ بخشهایی از مجموعهٔ «شن و کف»

دامنی از شن و کف

● جبران خلیل جبران
● سیّدعلی آتش زر
دانشگاه باقرالعلوم(ع)، قم

● هنر، گامی است که طبیعت به سوی جاودانگی می‌سپارد.
● آنگاه که زندگی، خنیاگری نیافت تا با قلبش بسراید؛ فیلسوف را می‌زاید تا با عقلش سخن راند.
● چون پشت بر آفتاب دادی، چیزی جز سایهٔ خویش نخواهی دید.
● میان خیال و ادراک انسان، مسافتی است که آن را جز غریو شوق نتواند سپری کرد.
● مرا گویند: «باید که میان خوشی‌های این جهان و صفای عالم دیگر، یکی را برگزینی.» امّا من می گویم: «هم خوشی‌های این جهان و هم صفای عالم دیگر را باهم برگزیده‌ام.» چرا که در ژرفای دلم، احساس می‌کنم که یقیناً آن شاعر بزرگ جز یك قصیده نتگاشته است، آن هم با وزنی تمام و قافیه‌هایی کامل.
● چه بسیار که «مدیونِ فردا» می شویم تا «دین دیروزمان» را بپردازیم!
● آنگاه که انسان پایین‌تر از وحش اندیشید، سر بر پیشگاه مکاتیبی ساید که ساختهٔ خود اوست.



● کسی که بر «حق» گوش می سپارد از آن که به «حق» زبان می گشاید، کمتر نیست.
● هستی را دو عنصر است که سومی ندارد و آن دو «جمال» و «حق» است. «جمال» در دل عاشقان است و «حق» در بازوی برزیگران.
● من خود در آنِ واحد هم جاری آبم و هم کشتیبان؛ و در هر سپیده‌دم، قارّه‌ای نوین درخویشتن کشف می کنم.
● آزادهٔ راستین، کسی است که بار بنده‌ای مقیّد به «صبر» و «شکر» را بر دوش می کشد.
● میان دانشمند و شاعر، دشتی است سرسبز. آنگاه که «دانشمند» آن را بپیماید، «حکیم» می شود، و آنگاه که «شاعر» آن را پشت سر گذارد «پیامبر» می گردد.
● «مِهر» و «تردید» هرگز باهم نمی نشینند.
● یادآوری و خاطره، گونه‌ای است از گونه‌های دیدار.
● تنها سرایندهٔ پرشکوه، آنی است که با چکامه‌های سکوتمان نغمه می سازد.
● برخی از ما چون دواتیم و برخی دیگر چون ورق. پس اگر سیاهی گروهی از ما نبود، سپیدی گنگ می‌ماند. و اگر سپیدی بعضی از ما نبود، سیاهی کور می‌شد.
● «تفکّر»، گردنه‌ای است همیشگی در جادهٔ شعر.
● برای آنی که از پنجرهٔ کهکشان به فضا می نگرد، «فضا»، تنها فاصلهٔ خورشید و زمین نیست.
● «سکوت» را بر من ارزانی دار تا دل شب را درنوردم.
● هنگامی که به پایان «آنچه باید بدانی»، برسی؛ بر آستانِ آنی که باید «احساس کنی».
● ما سخن می‌گوییم تا خویشتنِ خویش را مخاطب داریم؛ امّا چه بسیار که صدایمان را بیش از آنچه سزاست بلند می‌کنیم، پس دیگران نیز می شنوند!
● مردی که از لغزشهای ناچیز زن نگذرد، از شایستگیهایِ پرشکوهش بهره‌مند نخواهد شد.
● شما باده می گسارید تا مست شوید ولی من می نوشم تا از باده‌ای دگر هشیار شوم.(*)



*) از مجموعهٔ «رمل و زبر» اثر جبران خلیل جبران

اسطوره «دیونیزوس» ایزد هنر نمایش

■ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

تو این را دروغ و فسانه مدان
به یك سان روشن زمانه مدان
از او، هرچه اندر خورد با خرد
دگر، باره رمز، معنی برد!
شاعر کیهانی ـ فردوسی

دیونیزوس کیست؟

«دیونیزوس» (DIONYSUS) به معنای باز زاییده شده نام دیگری نیز دارد: «باکوس» (BACCHUS). او زادهٔ شاه ایزدان زئوس (ZEUS) است و شاهزاده‌ای از شهر «تب» (THEBES) یا «ته بیز».

او ایزدی است که پدر و مادر او هردوان، ایزد نیستند به همین دلیل با اشاره به مادر او «سیملی» (SEMELE) که اهل تب بود. سروده‌اند:

این تنها در شهر تب است
که مادران میرای آن
ایزدان نامیرای می‌زایند!

باید به یاد بیاوریم که به باور یونانیان باستان یکی از تفاوت‌های عمده ایزدان با آدمیان در این بود که ایزدان نامیرا (فنا ناپذیر) ولیکن انسان‌ها میرا (فناپذیر) بودند. و چنانچه ایزدی با آدمی در می‌آمیخت و فرزندی زاده می‌شد این فرزند میرا (فناپذیر) از کار در می‌آمد. لیکن در مورد دیونیزوس استثنایی معجزه‌آمیز رخ داد: با اینکه مادر او آدمیزاد (میرا ـ فناپذیر) بود لیکن دیونیزوس مانند ایزدان نامیرا (فناناپذیر) از کار درآمد.

تکرار می‌کنم، مادر او شاهدختی از شهر تب بود. به همین اعتبار شاعری سرود:

این تنها در شهر تب است
که مادران میرای (فناپذیر) آن
ایزدان نامیرای ـ فناناپذیر ـ مقصود «دیونیزوس» است ـ می‌زایند!

باری، دیونیزوس ایزد تراژدی و به یك اعتبار ایزد هنر تئاتر شناخته شده است و در نوشتارهای تئاتری، تاریخ این هنر در غرب به نام و یاد اسطورهٔ دیونیزوس آغاز می‌گردد: اسطوره‌ای که با پیدایش تئاتر و ریشه‌ها و مایه‌های آن پیوند خورده است.

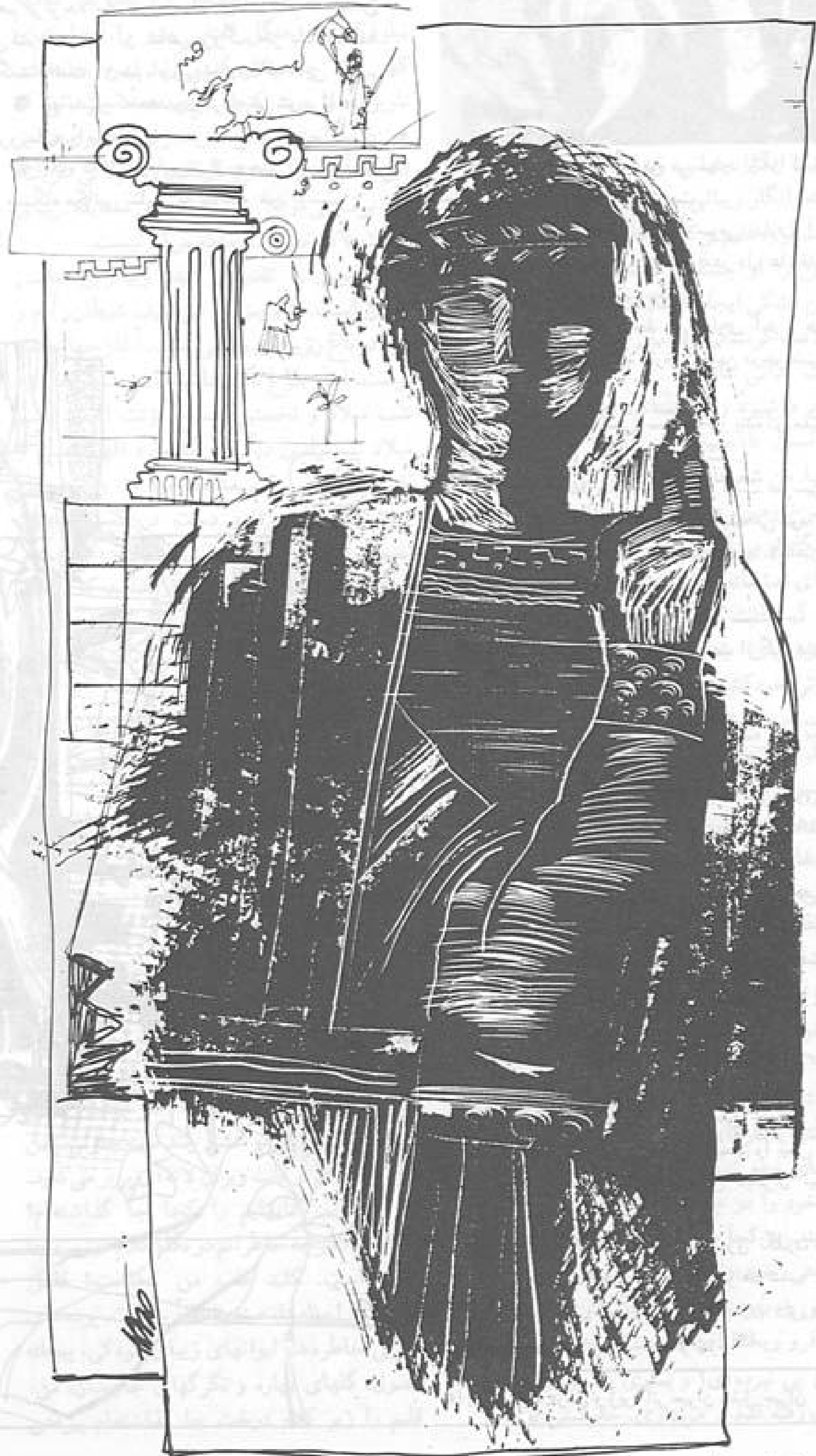
پیدایش تراژدی یونانی از برگزاری آیین و مناسك دیونیزوس

در آغاز سدهٔ بیستم میلادی شماری از پژوهشگران تاریخ تئاتر در زمینه پیدایش تراژدی به نتیجه‌ای دست یافتند که به برگزاری آیین و مناسك زندگی، مرگ، و رستاخیز دیونیزوس مربوط می‌شود و از آن مایه و ریشه می‌گیرد.

آنها چنین عنوان کرده‌اند: در روزگار کهن در یکی از جشنواره‌های بهاری دیونیزوسی، «همسرایان» (CHORUS= کسانی که در خواندن یك سرود، نمایش و نوحه... هم‌آواز و هماهنگ می‌شوند) در لباس «ساتیرهایی» (SATYR= ایزدان شبانی و روستایی) که خود را به هیئت بز مبدل کرده و به بزرگداشت دیونیزوس پرداخته بودند. آنها دربارهٔ قتل فاجعه‌آمیز دیونیزوس نوحه خوانی می‌کردند.

و این نوحه‌خوانی بدیهه‌پردازانه یا مرتجلاً صورت می‌پذیرفت.

در همین حال، مرگ رستاخیز دوبارهٔ دیونیزوس (از آنجایی که دیونیزوس ایزد است و نامیرا ناگزیر مرگ او



کوتاه است و دیگر بار زنده می‌شود) به صورت نمایش‌واره‌ای آیینی، نمودار می‌شود.

آیین و مناسک بزرگداشت دیونیزوس و تحول آن

به دیونیزوس باز می‌گردیم: ایزد هنر نمایش.

نوحه در مرگ دیونیزوس و شادیخواری در رستاخیز اوعنصر اصلی آیین و مناسک بزرگداشت دیونیزوس است. در بارهٔ تحول آیین و مناسک دیونیزوسی به نمایشواره و هنر نمایش چنین اظهارنظر شده است که روزگاری شاعری به نام «آریبون» (ARION) در جهت پیدایش این تحول، نخستین گام را پیموده است.

او نخستین کسی است که نوحه‌های مذهبی و سرودهای شادیخوارانه‌ای که به آن «دیتی رامب» (DITHYRAMB) می‌گویند و روایت و تعزیز و تکریم زندگی و مرگ و رستاخیز دیونیزوس است، به بیان شعر سروده.

و این سروده را به همین ساتیرهای بزپوش سپرده؛ سپس نوبت «تس پیس» (THESPIS) رسیده است. روزی در همین مراسم شخصی به نام تس‌پیس از میان همین بزپوش‌ها و یا به عنوان پیکی و کاهنی از میان جمع، برخاسته و چگونگی مرگ دیونیزوس را گزارش داده است.

به این معنی که به جای روایت شفاهی مرگِ دیونیزوس، کوشیده است که همین اسطوره را با بیان دیگری عنوان کند؛ ابتکار او عمدتاً به وسیله «دکلماسیون» یا شعرخوانی صورت پذیرفته، و البته چنین ابتکاری دارای خصایص بازیگرانه بوده است و نیز کوششی برای «نمایشی کردن» (DRAMATIZED) آن. و همین کوشش و ابتکار سبب پیدایش «گفتگوی نمایشی» (DIALOGUE) نیز گردیده است... و به این ترتیب آیین و مناسک زندگی، مرگ و رستاخیز دیونیزوس که همسرایان نوحه‌خوان قبلاً آن را به عنوان امری که درگذشته اتفاق افتاده است تلقی می‌کردند و آن را با بیانی «غنایی» (LYRIC) و «روایی» (NARRATIVE) به توصیف آن می‌پرداختند، شکل و حال جدیدی می‌یابد. عوامل چندی در طول زمان سبب گردید که در برگزاری آیین و مناسک دیونیزوسی تحولی ایجاد شود؛ اما بسیاری از تاریخ تئاترشناسان این تحول را تا حدود زیادی به ابتکار تس‌پیس مربوط دانسته‌اند؛ ابتکاری که در اثر آن شیوه‌های روایی و تاریخی برگزاری آیین مناسک دیونیزوس منسوخ گردیده و داستان دیونیزوس دیگر یك موضوع تاریخی و مربوط به گذشته تلقی نشده؛ بلکه به صورت نمایشی که در حضور تماشاگر و در زمان حال اتفاق می‌افتد، نمودار گردیده، و این خود تحولی بزرگ است که به پیدایش هنر تئاتر منجر شده است.

نخستین مسابقات تراژدی نویسی و اجرای آن در سال ۵۳۴ پیش از میلاد در «جشنواره بهاری دیونیزوس» (SPRING FESTIVAL OF DIONYSUS) در «آتن» ـ یونان ـ برگزار شده است؛ و اصولاً بسیاری از تاریخ تئاترشناسان مایه و ریشه هنر تراژدی را به برگزاری آیین و مناسك بزرگداشت دیونیزوس می‌رسانند و پیدایش این هنر را زاده و پروردهٔ همین آیین و مناسك. و این همان نظریه‌ای است که به آن «نظریه منشأ دیونیزوسی تراژدی» می‌گویند و متداول‌ترین نظریه پیدایش تراژدی است (نظریه‌های دیگری نیز در این زمینه وجود دارند). باید به یاد داشت که احتمالاً افکار «فریدریش نیچه» (FREIDRICH NIETZCHE,1844 - 1900) در کتاب «زایش تراژدی» (THE BIRT H OF TRAGEDY, 1871)، در رواج نظریه منشاء دیونیزوسی پیدایش تراژدی سهم عمده‌ای داشته است. نیچه در این کتاب به بررسی و شناخت ارتباط میان «آپولو» (APOLLO) و دیونیزوس و مناسبات آن دو، با آفریده‌های هنری پرداخته است.

او هنر را نتیجهٔ واکنش و داد و ستد میان این دو نیروی آفرینندگی می‌انگارد. نیروی آپولینی منسوب به آپولو (ایزد پیشگویی و حمایتگر هنرها) حاوی گونه‌ای نظم و منطق و خرد است. و حال آنکه نیروی دیونیزوسی حاوی شور و شیدایی و بیقراری. به نظر نیچه، تراژدی یونانی هردوی این نیروها را در خود گنجانده و از آن دو وحدتی هنری آفریده است که رمز و راز ظفرمندی هنری تراژدی‌نویسان یونان باستان، به شمار می‌آید.

به نوشته یکی از مفسرین آثار نیچه به نام «استنلی وی مکدانیل» (STANLEY V.McDANIEL) به نظر نیچه: [تراژدی عالی‌ترین هنر راستین و آمیزه‌ای از فرآیند آپولینی ـ دیونیزوسی به شمار می‌آید. تراژدی نه فقط تسکینی معنوی است بلکه توهمی ضروری برای نگهداشتنِ زندگی و وسیله‌ای برای تعبیر نمودن جهان به صورت آفریده‌ای هنری می‌باشد. به زعم نیچه، تنها از این راه است که می‌توان هستی و جهان را توجیه نمود... تراژدی «وحشتِ هستی» (HORROR OF EXISTENCE) را تحمل می‌سازد... صفحهٔ ۱۲].

به هرحال نظریه نیچه در زمینه منشاء آپولینی ـ دیونیزوسی تراژدی در پیدایش و رواج نظریه منشاء دیونیزوسی پیدایش تراژدی، تأثیری عمده داشته است و بسیاری از «مردم‌شناسان» (ANTHROPOLOGISTS)، تاریخ تئاترشناسان و نظریه‌پردازان ادبیات و هنرهای نمایشی را به امعان نظر گسترده و ژرف‌تر در این زمینه، سوق داده و هدایت کرده است.

البته هواداران این نظریه معتقدند که شیوه‌های تئاتر در برگزاری آیین و مناسك دیونیزوسی در طول زمان سیری تکاملی داشته‌اند: کم‌کم «ریخت» (FORM) و «درونمایه» (CONTENT) این آیین و مناسك و شیوه‌های تئاتری اجرای آن، به سوی استقلالی تئاتری گرایش پیدا کرده و به حالات ایزدان دیگر، و اصولاً به انسان و وضع و حال و شرایط او پرداخته است.

تئاتری که در سدهٔ پنجم پیش از میلاد در «شهر ـ کشور» (POLIS) «آتن» به وجود آمده، صرفاً ارتباطی دور وتاریخی با دیونیزوس داشته است.

تولد دیونیزوس: حاصل عشق شاه ایزدان با شاهدختی میرا

همانطور که در آغاز این نوشتار بیان شد، دیونیزوس از پیوند عاشقانه و هوسناك «شاه ایزدِ زنباره‌ای به نام «زئوس» (ZEUS) و دختر شاهِ شهر «تب» (THEBES) زاده شده است.

در اسطوره‌های یونانی چنین آمده است که «شاه کادموس» (KING CADMUS) بنا کننده شهر تب (یا «تی بز») دختری به نام «سمله» (SEMELE) یا «سیملی» داشته است که معشوق شاه ایزدان زئوس بوده است.

چنانکه نوشته‌اند زئوس دلباخته شاهدختی میرا و زمینی شده بود: (سیملی) و این عشق از چشم همسر آسمانی و نامیرای او: «هرا» (HERA)) پوشیده نماند. «هرا» زن ـ ایزدی پرتکاپو، حسود و بیرحم بود... زئوس به سیملی قول داد که هر آرزوی او را براورد، و برای تایید قول خود به رودخانه «استیکز» (STYX) سوگند یاد کرد. سیملی زنی از زمین که به عشق شاه ایزدان گرفتار شده بود (این آرزو را کرد) واز زئوس خواست تا: «جلال و جبروت ایزدیش را به او بنمایاند»... زئوس که شاهِ آسمان (و نیز شاه ایزدان و ایزد رعد بود به سبب سوگندی که یاد کرده بود ناچار بود به قول خود وفا کند، و چنین کرد. باید یادآورد که این هرا همسر زئوس بود که چنین خواسته‌ای مرگباری را در دل سیملی گنجانده بود: خواسته‌ای که انجام آن به نیستی خواهنده‌اش می‌انجامید! زئوس با آنکه پایان کار را می‌دانست چاره‌ای نداشت مگر اینکه جبروت ایزدی خود را به سیملی بنمایاند؛ این جبروت به سیملی نمایانده شد و آن شاهدخت بینوا از لَهَب آن جانسپرد!... اما سیملی از زئوس حامله بود: پسری که باید (به خواست تقدیر) دیونیزوس نامیده می‌شد. زئوس روا نداشت فرزندش در رحم مادر بماند.) او دیونیزوس شش ماه‌اش را از رحم مادر او (سیملی) برداشت و برای نگهداری او را در ران خود گنجاند. سپس او را به «هرمیز» (HERMES= ایزد راه، سفر و تجارت) سپرد. خشم هرا بر فرزند نامشروع شوهر خود، که دوباره تولد یافته نام گرفته بود (دیونیزوس یعنی دوباره تولد یافته) حدی نمی‌شناخت؛ وی غول‌های تك چشم: «تیتان»ها (TITANS) را مأمور کرد تا او را قطعه قطعه کنند و چنین کردند... اما داستان به همین جا پایان نیافت، از این جا آغاز شد! مادر بزرگ او: «ریا» (REA) پاره‌های تن دیونیزوس را به هم دوخت، و دیونیزوس بازهم از نو زاده شد... و زئوس چنین اراده کرد تا او از خشم هرا و دشمنان دیگر در امان بماند؛ او باید زنده بماند و چنین شد.

به این ترتیب دیونیزوس ایزد شراب و شور و شیدایی از آتش برآمد و به «راه»، «جاده»، «انسان»، «آینده» و «هنر» سپرده شد!...

در یونان باستان پرستش دیونیزوس، با کشت تاك و برداشت انگور، و ساخت شراب ملازمت یافته بوده است. جشن‌های مربوط به بزرگداشت او همراه با شادی و سرمستی، از خود بیخودی و شور عشق ملازم می‌بود.

(احتمالاً او از نمادی از نیروی مست کننده باروری و حاصل خیزی و آفرینش طبیعت محسوب می‌شده است)... به هرحال تراژدی یونانی از سرودها و نیایش‌هایی که در جشنواره‌های بزرگداشت او خوانده می‌شده است ریشه و مایه گرفته است، و به این اعتبار او را ایزد هنر تراژدی و یا ایزد هنر نمایش بر شمرده‌اند.

دو روایت در بارهٔ سرگذشت دیونیزوس

دربارهٔ سرگذشت دیونیزوس روایاتی چند وجود دارد. در سطور زیر به دو نمونهٔ مهم آن اشاره می‌کنم:

«پیر گریمال» در باره دیونیزوس می‌نویسد:

در آغاز جوانی انگور و طریق استفاده از آن را کشف کرد ولی هرا او را گرفتار جنون ساخت.

دیونیزوس در مصر و سوریه به گردش پرداخت و هنگام عبور از سواحل آسیا به فریزی قدم نهاد.

در آن جا سی بل به گرمی وی را پذیرفته و پس از تطهیر او را به اسرار مذهب خویش واقف ساخت.

دیونیزوس به محض اینکه به حال عادی خود بازگشت به تراس رفت ولی لیکورگ ـ شاه بخشی از آن ناحیه ـ در صدد دستگیری و به زندان افکندن وی برآمد.

لیکورگ به مقصود نرسید... دچار جنون شد... لیکورگ برای انتقام از دشمن خود ـ دیونیزوس ـ تصمیم گرفت درخت انگور ـ گیاه مقدس دیونیزوس را ـ قطع کند، ولی پای خود را به جای تنه درخت برید، و پسر خود را نیز به همین وضع کشت...

ازتراس، دیونیزوس به هند رفت... و به وسیله افسون و با نیروی عرفانی خود، آن مملکت را مطیع خویش ساخت. منشأ تشریفاتی که به وسیلهٔ ملتزمین مختلف در دنبال دیونیزوس انجام می‌گرفت، یعنی با ارابه‌ای که با یوزپلنگها کشیده می‌شد و با شاخه مو و عشقه زینت یافته بود... دیونیزوس پس از مراجعت به یونان به بئوسی زادگاه مادر خویش رفت. در تب یا ته‌بیز که سلطنت آن به دست پانته پسر کادموس بود، وی جشنهای باکانال را رواج داد. در این اعیاد همه مردم، به خصوص زنان، در حالیکه از خود، بیخود بودند، مزارع و ییلاق‌ها را زیر پا می‌گذاشتند و فریادهایی می‌کشیدند. پانته (PENTHEE) و مادر او: آگاوه (AGAVE= خواهر سیملی که مادر دیونیزوس است) با اجرای این مراسم مخالف بودند، ولی هردو به سزای خویش رسیدند، چون آگاوه، در حالت هذیان و جذبه، پسر را، پانته را، با دست‌های خود، در کوه سیترون قطعه قطعه کرد...

در جشن‌های مخصوص دیونیزوس خدای شراب و الهام، دسته‌های انبوهی به راه می‌افتاد که فرشته‌های زنی زمین و حاصلخیزی، با نقاب در آن نمایش داده می‌شدند. این دسته‌ها، سبب ایجاد نمایش‌های منظمی که همان کمدی و تراژدی و درام‌های هجایی باشد شد، و مدتها ریشه و منشأ خود را محفوظ نگاه داشت...

ترجمهٔ دکتر احمد بهمنش، برگرفته از صفحات ۲۵۸ تا ۲۶۱ جلد اول.

روایت دوم:

«لنسلین گرین»، این اسطوره را چنین بازنویسی کرده است:

... دیونوسوس ـ دیونیزوس ـ راهی دور دنیا شد تا پرورش درخت انگور و طریق ساختن شراب را به نوع بشر بیاموزد. او ماجراهای زیادی را پشت سر گذاشت و حتی تا هندوستان هم رفت... تا بالاخره به زادگاهش، تبس یا تب رسید. در تبس کسی او را نمی‌شناخت. پنتئوس (PENTHEUS) پسر آگاوه که به جای پدر بزرگ خود، کادموس بر سریر فرمانروایی تکیه زده بود، او را به زندان سنگی افکند و سوگند یاد کرد که او را خواهد کشت.

به هر تقدیر، این بار نیز دیونیزوس برتری خود را نشان داد. میان دیواره‌های سنگی زندان تاکهایی رویید و فشار آورد سنگها فرو غلتید و دیونوسوس به سلامت بیرون آمد ـ حال آنکه یك دسته از مایناد‌ها سرمست (MAENADS= یعنی زنان دیوانه، مایناد‌ها از هواخواهان دیونوسوس بودند. مترجم.) که ارگاوه مادر «پنتئوس» در میان ایشان بود، «پنتئوس» را به جای شیر عوضی گرفتند و او را قطعه قطعه کردند...

او در راه خود به سمت جنوب یونان به سرزمین ارگوس رسید و در آنجا «پرسئوس» (PERSEUS) شاه غریق در سلاح رزم، راه را بر او بست و در وی درآویخت... عاقبت پرسئوس ضربه آخر را بر سر دیونوسوس فرو آورد ـ چرا که تنها چنین ضربتی می‌توانست خشم دیوانه‌وار هرا همسر حسود زئوس را، فرو نشاند...

دیونوسوس به محض مردن، به دریاچه لرنا (LERNA) که در کنارش جنگیده بود، جست، این دریاچه ته نداشت و به قلمرو مردگان ختم می‌شد. ـ جایی که هادس ـ ایزد دوزخ ـ بر ارواح غیر جاودانان فرمانروایی می‌کرد ـ به هرحال و به رغم این که زئوس مقرر کرده بود دیونوسوس در جرگه جاودانان درآید و در المپ جای گیرد، او به این نحو در سرنوشت غیر جاودانان سهیم گشت...

در قلمرو هادس، دیونوسوس راه قصر فرمانروایی را پیش گرفت جایی که هادس ترسناك بر سریر خود نشسته... بود. دیونوسوس با صدای بلند گفت: «ای فرمانروای مردگان!... به روی زمین صعود می‌کنم تا در کنار دیگر جاودانان جای گیرم. اما میل دارم مادرم سلمه را با خود ببرم...» هادس با صدای مهیب خود، شمرده پاسخ داد: «این ممکن نیست، مگر در عوض مادر، بهترین معشوقه‌ات را که هم اکنون روی زمین زندگی می‌کند به من دهی»... دیونوسوس گفت: «البته که می‌دهم» سوگند یاد کرد... هادس گفت به نوبه خود قسم یاد کرد... دیونوسوس چوبدستی اش را در زمین مرده فرو کرد چوب بلافاصله ریشه گرفت... انگور از آن بیرون زد... فریاد کشید: «درخت انگور بهترین معشوقه من است!»... سپس هادس سرجنباند و سلمه را در اختیار فرزند قرارداد، به فرمان زئوس شکافی در زمین پدید آمد... دیونیزوس همراه مادر از میان این شکاف بالا آمد تا به المپ رسید.

جاودانان همه به او خوشامد گفتند و حتی هرا حسادت را فراموش نمود و تبسم کرد... ترجمه «عباس آقاجانی» برگرفته از صفحات ۷۹ تا ۸۴.

نمایشنامه‌ای در زمینهٔ دیونیزوس

«باکای» (BACCHAE, 405 ?B.C.) اثر «اوریپید» (EURIPIDES, 480 - 407 B.C.) نمایشنامهٔ معروفی است که به آیین و مناسك بزرگداشت دیونیزوس مربوط می‌شود، تأسیس فرقهٔ «باکایی» (مربوط به باکوس = دیونیزوس) و ایین و مناسك برگزاری جشنواره‌های باکوس، و تاثیرات آن بر مردم، موضوع یکی از نمایشنامه‌های معروف اریپید است. در این ترازدی، عقاید منکران دیونیزوس و آنهایی که به برگزاری آیین و مناسك تعزیز او تمایل نداشته‌اند، نمودار گردیده است.

ترازدی «باکای» یا «باکایی» با پیش درآمدی که دیونیزوس آن را بیان می‌کند آغاز می‌گردد او به هیئت نماینده و مبلغ «آیین دیونیزوسی» ظاهر شده و به شهر تب آمده تا خاله‌های خود را تنبیه کند. زیرا آنها چنین شایعه ساخته‌اند که سیملی (مادر دیونیزوس) از زئوس باردار نشده و در نتیجه فرزند او، دیونیزوس، زادهٔ آسمانی نیست، بلکه ثمرهٔ گناهِ زمینی مادر خود است.

به همین دلیل خواهران سیملی خواسته‌اند تا برگزاری آیین و مناسك بزرگداشت دیونیزوس را در شهر تب منسوخ کنند. سردستهٔ منکران و دشمنان دیونیزوسی‌ها (برگزار کنندگان آیین و مناسكِ بزرگداشت دیونیزوس) پنتیوس یا پانته شاه شهر تب است. هرچند جدش کادموس، و نیز پیشگوی کور به نام «تیره زیاس» (TIRESIAS) او را به مدارا با برگزار کنندگان آیین‌های «دیونیزوسی» تشویق، و اورا از سرکوب آنان منع می‌کنند، با اینهمه پانته بر تصمیم خود پافشاری می‌کند، و قصد براندازی این گروه مذهبی را دارد.

او دستور می‌دهد که نماینده و مبلغ دیونیزوس را (که در واقع خود دیونیزوس است) دستگیر کنند. وقتی نمایندهٔ دیونیزوس (خود دیونیزوس) را به حضور او می‌آورند، از او استنطاق می‌کند و حتی او را به زندان می‌اندازد؛ لیکن گناه بزرگ پانته بی کیفر نمی‌ماند: از میان دیوارهای زندان آتشی برپا می‌شود که قصر سلطنتی را نیز فرا می‌گیرد. و «نماینده و مبلغ» دیونیزوس (خود دیونیزوس) از زندان می‌گریزد.

با اینهمه، چنین آتش‌سوزی مهیبی پانته را در اعمال رای خود سست نمی‌کند. او با خشمی بسیار به سمتِ کوهستان که محل برگزاری آیین و مناسك دیونیزوسی است، می‌شتابد. در راه با چوپانی مواجه می‌شود که به او از کشف و کراماتی خبر می‌رساند که ازگروه هواداران دیونیزوس سرزده است. با اینهمه پانته همچنان درصدد برانداختن این آیین و مناسك غریب است. شگفت اینکه مادر پانته: آگاوه نیز خود سردسته گروه برگزار کنندهٔ آیین و مناسك دیونیزوسی است.

هنگامی که بر دیونیزوس مسلم می‌شود که هیچ دلیلی نمی‌تواند «پانته» را به ایزدی بودن و مقدس بودن دیونیزوس متقاعد سازد، و او را از براندازیِ گروه پرستندگان دیونیزوسی منصرف کند، نهایتاً به تنبیه پانته مبادرت می‌ورزد. او را با سهولت و به ناگهانی در خواب می‌کند، عقل او را می‌رباید و وادارش می‌سازد تا به چشم خود دستهٔ زنانی را بنگرد که در برگزاری آیین و مناسك بزرگداشت دیونیزوس شرکت جسته و از خود بیخود شده‌اند؛ اما از آنجایی که مرد نمی‌تواند در این آیین و مناسکی که صرفاً ویژهٔ زنان است شرکت جوید، دیونیزوس پانته را به هیئت یك زن در می‌آورد. پانته که توسط دیونیزوس افسون شده است، هر پیشنهاد او را می‌پذیرد... نوبت به کیفر رساندن پانته فرامی‌رسد. زنان دیونیزوس که از شور و شعف سرشار و سرمستند، پانته را به صورت یك شیر می‌بینند (این اشتباه خواست دیونیزوس است) آنان به سرکردگی آگاوه بر شیر: (پانته) هجوم می‌آورند، و او را تکه پاره می‌کنند. دیری نمی‌گذرد که دیونیزوسی‌ها به خود می‌آیند، آگاوه هشیار می‌گردد و ملتفت می‌شود که به دست خویش پسرش را کشته است. کادموس نیز براین موضوع تأکید می‌ورزد و دلیل آن را که همانا خشم دیونیزوس بر پانته است ـ به اطلاع دیگران می‌رساند. آگاوه بر جنازه تکه پاره شدهٔ پسرش سوگواری می‌کند، دیونیزوس نیز هنگام صعود به

آسمان به آنها اعلام می‌دارد که آنچه روی داده است، یکسره خواست زئوس بوده است. او تبعید کادموس از شهر تب را پیشگویی می‌کند، و نیز آرامش و سعادت او را در مکانی بهشتی مژده می‌دهد. آگاوه پس از بدرودگویی با کادموس از آنها روی می‌گرداند و آیین و مناسک دیونیزوسی را، به خاطر افراط کاری، بیخبری و قساوت، محکوم می‌کند.

تفاوت‌های ایزدان یونان باستان با انسان

تفکر، فرهنگ و هنر یونان باستان ویژگیهایی دارد که بخش عمده‌ای از آنها مربوط به ویژگیهای نظام ایزدی آنهاست. ایزدان یونانی، خود نیز زیر سیطره «تقدیر» (FATE) قرار دارند و حتی بازیچهٔ آنند. آنان نیز گاهی سرنوشتی شگفت‌انگیز و رقت‌آوری دارند، سرنوشتی که از نظر ادبی ـ هنری بسیار پرمایه است.

به همین دلیل هنرمندان و ادیبان یونان باستان از چگونگی، سرگذشت و حالات آنان بسیار تاثیرپذیرفته‌اند، و از آنها برای درونمایهٔ آثار هنری خود عمیقاً و وسیعاً بهره جسته‌اند. بسیاری از ایزدان یونانی در آثار ادبی ـ نمایشی حضور داشته‌اند و در رابطه با سرنوشت انسان نقش فعالی ایفا کرده‌اند، و یا اصولاً خود مضمون این نمایشنامه‌ها بوده‌اند و به همین دلیل و دلایل دیگر، مورد بررسی و پژوهش منتقدان هنری، ادبی، و نیز علوم انسانی قرار گرفته‌اند.

ایزدان یونانی «انسان گونه» (ANTHROPOMORPHIC) می‌بوده‌اند، یعنی سیما و هیئت انسان را داشتند و خصائل و خصائص جسمانی و روانی آنان نیز همانند انسان بود. لیکن سه مشخصه اصلی آنان را از انسان متمایز می‌ساخت.

نخست آنکه ایزدان فناناپذیر و نامیرا (IMMORTAL) بودند، مرگ نمی‌شناختند و این خود موهبت بزرگی بود که از انسان دریغ شده بود.

دوم آنکه دارای قدرت‌هایی بودند که از دسترس انسان به دور بود، علاوه بر آنکه به میزان اهمیت خود می‌توانستند بسیاری از قوانین طبیعت را نادیده بیانگارند، اصولاً شماری از آنها، هرکدام نیروی خاصی از طبیعت را به حکم تقدیر ـ در انحصار خود گرفته بودند (مثلاً ایزد خورشید، ایزد توفان، و...) و برخی نیز به حکم تقدیر بر یکی از پدیده‌های اجتماعی انسانی فرمانروایی می‌کردند (مثلاً ایزد جنگ، ایزد خرد، ایزد عشق و...) تفاوت سومی که ایزدان را از آدمیان متمایز می‌ساخت «کارکردن» بود. ایزدان به کارکردن نیازی نداشتند. همه چیز برای آنها از پیش تدارک دیده شده بود. و به همین دلیل اوقات فراغت آنها باز و بسیار بود. آنها درپی کارهای ایزدی خود بودند؛ و همین بیکاری و فراغت بسیار، سبب گردیده بود که به کارهای خنده‌آور و جنون‌آمیزی دست بیازند و خود را سرگرم کنند.

ایزدان به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شدند و دارای سلسله مراتبی بودند، که در رأس آنها «زئوس» (zeus = زاوش؟) شاه ایزدان، جای گرفته بود. گاهی میان آنان اختلاف می‌افتاد، فتنه در می‌گرفت، جنگ قدرت به راه می‌افتاد و حوادث سهمگینی به بار می‌آمد و...

دو نظریهٔ کلیدی درباره ایزدان یونان باستان

به عقیدهٔ اسطوره‌شناس بزرگ: «ژوزف کمبل» (JOSEPH CAMBELL) میان اسطوره‌های آسیایی و اسطوره‌های غربی تفاوت عمده‌ای وجود دارد. در اسطوره‌های آسیایی، جهان و نیز انسان، هر دو ان بخشی از خدا تلقی می‌شوند به همین دلیل هنگامی که انسان «فردیت» (INDIVIDUALITY) خود را می‌بازد، نیرومندتر می‌شود، زیرا به روح عالیه جهان یا به «نیروانا» (NIRVANA) پیوسته است: چونان قطره‌ای که به دریا بپیوندد. از سوی دیگر، از غرب ایران به سوی غرب، رابطهٔ میان انسان و ایزدان دگرگون می‌شود. در اسطوره‌های این سرزمین‌ها البته ایزد نیز در اسطوره‌ها پدیدار شده است، لیکن ایزدی جدا از انسان وجهان. چنین ایزدی، کم و بیش به چالش انسان بر می‌خیزد، و نیز پدیده‌ای است که انسان ناگزیر به چالش با آن بر می‌خیزد. این دو پدیده: (انسان و ایزد) در بسیاری از مواقع به رقابت، ستیزه و کشمکش باهم بر می‌خیزند، و بر خلاف انسان و ایزد شرقی‌ها، در اکثر مواقع رویاروی همدیگر قرار می‌گیرند. میان ایزدان اسطوره‌های غربی، به خاطر نوع رابطهٔ آنها با انسان، تفاوت فراوانی وجود دارد گاهی برخی از ایزدان چنان از انسان جانبداری می‌کنند که ایزدان دیگر را به خشم بر می‌انگیزانند.

یکی از این ایزدان «پرومته» (PROMETHEUS) است که شرح احوال او در نمایشنامه‌ای به نام «پرومته در زنجیر» (PROMETHEUS. BOUND) در حدود سال ۴۵۹ پیش از میلاد، توسط تراژدی نویس بزرگ یونان باستان: «آشیل» یا «اسکیلوس» (AESCHYLUS, 525? - 456 B.C.) تصنیف گردیده است: شاه ایزدان زئوس تصمیم دارد انسان را نابود سازد اما «پرومتیوس» به نجات انسان بر می‌خیزد و آتش را از جایباش ایزدان می‌رباید و به انسان می‌دهد، تا به کمک آن از نیستی نجات یابند. زئوس برای تنبیه پرومته او را در کوهی به زنجیر می‌کشد و...

«جرج.ار. کرنودل» (GEORGE R. KERNODELE) با اشاره به تراژدی «پرومته در زنجیر» اثر «آشیل»، در مناسبت با شورش انسان علیه نظام تثبیت شده‌ای که او را مقهور کرده است، نظریه‌ای ابراز داشته است. به عقیدهٔ او شورش پرومته یا پرومتیوس علیه شاه ایزدان، زئوس، در واقع شورش یکی از ایزدان ـ و همگام با او آدمیان ـ علیه نظام موجود تثبیت شده‌ای است که او (پرومته) به نمایندگی انسان و یا به خاطر دفاع از حرمت و حیثیت او، از پذیرفتن آن سرباز زده است. تراژدی یونانی نمودار سازندهٔ چنین وضع و حالی است. در حالیکه از سوی دیگر نمایشنامه‌های مصر باستان، آیین و مناسک کهنی را برگزار می‌کنند که نمایشگر پیروزی نظم و حساب و قانونی آسمانی بر شیطان‌ها و هرج و مرج است و چنین تفرقه و تشتت و مقابلهٔ ایزد و انسان در آنها مطرح نمی‌شود. به عقیده «کرنودل»، تراژدی‌های یونانی، بر خلاف نمایشنامه‌های آسیایی، دربردارندهٔ ایزدان و انسانی‌هایی است که به چالش نظام حاکم بر جهان برخاسته‌اند، و این نکته را هشدار می‌دهند که در هنگامهٔ هستی، انسان باید خود ـ و به یاری شماری از نیروهای خیرخواهش ـ به یاری خود همت گمارد و وضع و حال مطلوب خود را بیافریند و بسازد. عالم جمع اضداد است و انسان باید به یاری آتش: (عقل، عشق... علم و هنر... و) در این مجموعهٔ ناهمگون و خطرناک و دشمن صفت،جایباش انسانی خود را بیافریند. خود را بشناسد و به خود احترام بگذارد، و قدر انسان بودن خود را بداند، به قول تراژدی نویس یونان باستان، «سوفوکل»: «در میان شگفتی‌های هستی انسان شگفت‌آورترین است!»...

دیونیزوس: ایزد نمایش

باری، دیونیزوس ایزد طرفه‌ای است: شادیخوار است، خنیاگر است، شکارچی است، الهامبخش است، ستمدیده و رنجبر است، فنا ناپذیر است، اما مرگ را تجربه کرده ازدنیای زیرزمین و فرمانروای آن، تن به سلامت برده است.

مادرش سیملی را از جهان زیرزمین ـ هادس ـ بیرون کشیده و به کوه المپ مقر ایزدان مرگ ناپذیر فراز آورده است. او کشتگر یکی از طرفه‌ترین گیاهان جهان است: تاک! گیاهی که چرخش جهان، مرگ و رستاخیز را در آن می‌توان ملاحظه کرد. در زمستان به گیاه مرده‌ای می‌ماند، در بهار جوانه می‌زند، غوره می‌رویاند، در تابستان انگور و در پاییز، برگهایش را می‌بازد... و باز از نو...

«دیونیزوس» خود به درخت تاک و فرآورده‌های آن می‌ماند. براستی چنین ایزدی می‌تواند حامی هنرنمایش باشد: او خود به هنر نمایش می‌ماند!

مآخذ:

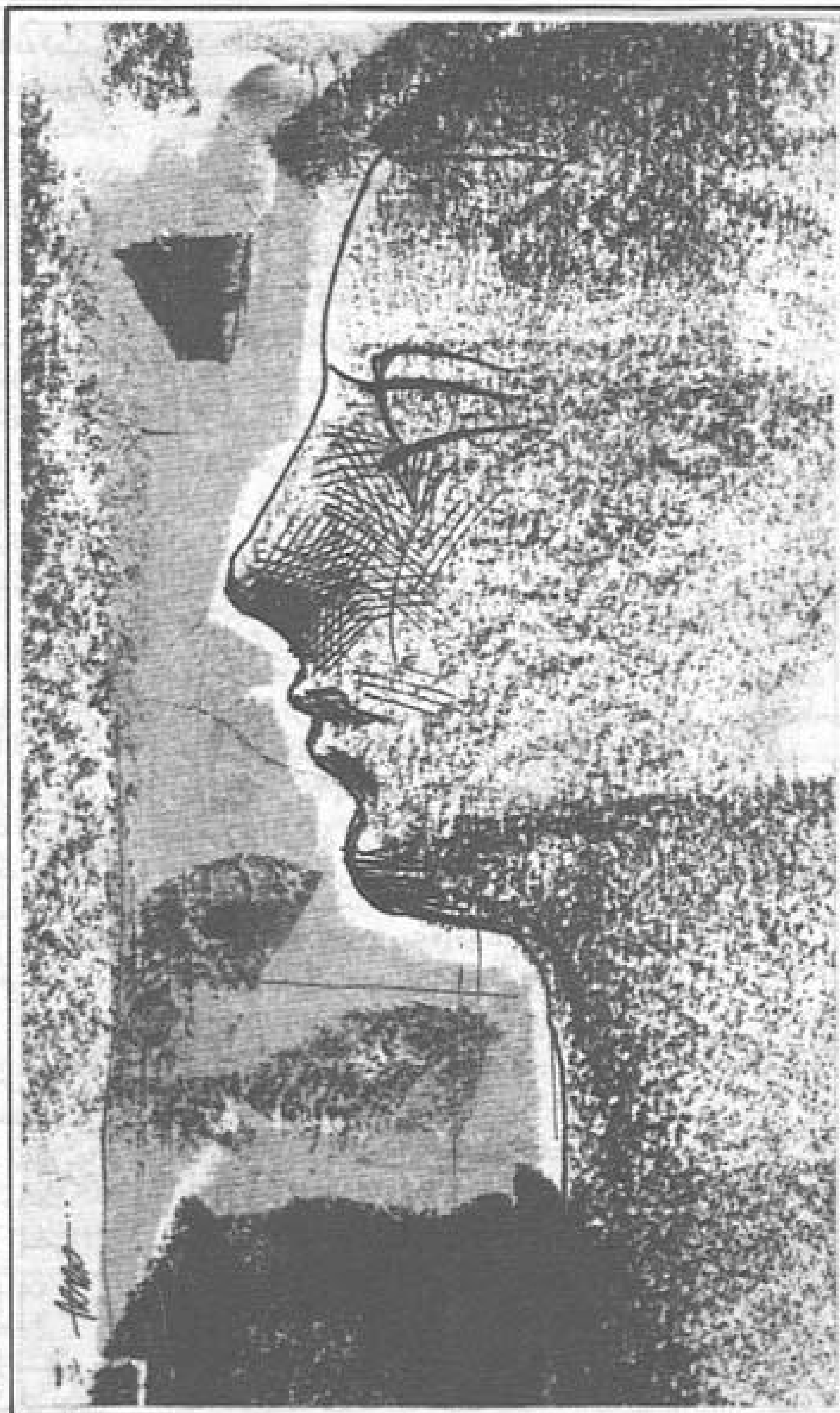
□ گریمال، پیر:
فرهنگ اساطیر یونان و رم.
ترجمهٔ دکتر احمد بهمنش.
دو جلد، تهران، ۱۳۶۷.

□ گرین، راجر لنسلین:
اساطیر یونان.
ترجمهٔ علی آقاجانی.
تهران، ۱۳۶۶.

□ ناظرزاده، کرمانی، فرهاد:
نمادگرایی ـ (SYMBOLISM) در ادبیات نمایشی
دو جلد، تهران، ۱۳۶۷.

□ هوک، ساموئل هنری:
اساطیر خاورمیانه.
ترجمهٔ علی اصغر بهرامی، فرنگیس مزداپور.
تهران، انتشارات روشنگران، بدون تاریخ چاپ.





■ داستانی ساده
برای فیلم

● داود حسینی

کماندار و اهل‌خرد

بعد از تماشای «حاجی‌آباد سالار» ـ روستایی در هشت کیلومتری جنوب ورامین، که آب، برق، مدرسه و... دارد، اما تقریباً خالی از سکنه است ـ شبها برای این آبادی خراب دل می‌سوزاندم که یك شب، لحافدوزی در عالم خیال، وارد آبادی شد و قصّه شکل گرفت. حس می کنم، پشت قصّه، مرگ اجتناب ناپذیر نوعی زندگی ـ در سکوتی حزن‌انگیز ـ دیده می‌شود و احتمالاً همین، قصّه را قشنگ کرده است!

آدمها:
- ☐ سه مرد میانسال
- ☐ یك پیرزن
- ☐ دو زن میانسال
- ☐ سه دانش آموز خردسال
- ☐ یك مرد معلم جوان

کنار دهکده، ساختمان تك اتاقهٔ موتورخانه قرار دارد، صدای موتور در دشتهای خالی اطراف پیچید جاده شوسه‌ای، از کنار ساختمان به آبادی می‌آید. دوچرخه‌سواری، روی جاده و از دور به طرف آبادی رکاب می‌زند. جلوتر می‌آید:

مرد میانسالی است که به تنهٔ دوچرخه‌اش کمان و لحافدوزی بسته و در خورجین ترکبندش، مُشته و اسباب کارش را گذاشته است. مقابل موتورخانه، از چرخ پیاده می‌شود. آن را کنار جاده می‌خواباند و به حوض آب نزدیك می‌شود.

پیرزنی با لچك شیر و شکری و عینك ذره بینی، کنار حوض ایستاده، کوزه‌هایش را آب می کند. مرد، برای شستن صورت و نوشیدن آب، لب حوض می‌رود و به زن سلام می کند.

زن ـ خدا قوت.

مرد ـ خدا نگهدار.

حین شستن صورت، مرد به میدان خالی دهکده نگاه می‌کند: کنار نهر آب، صف درختان کهنسال نارون تا پایین کشیده شده. سمت چپ میدان، انبار کاهگلی، بلند، عظیم اما متروك است. سمت راست میدان، آن سوی دیوارهای فروریخته، اتاقهای منزلی دیده می‌شود که وسط حیاط آن، دود اجاقی بلند است. کسی دیده نمی‌شود. از زن می‌پرسد.

ـ هیشکی تو آبادی نیس؟

ـ چرا، هستن!

زن نگاهی به مرد که صورتش را خشك می‌کند می‌اندازد و می‌پرسد:

ـ چند می‌زنی؟

ـ چی‌رو؟

ـ یه تشك...

ـ قابلی نداره...

ـ اینکه تعارفه، قیمت بگو.

ـ چی بگم...

ـ چند؟

مرد با تردید می‌اندیشد و با خجالت جواب می‌دهد:

ـ صد تومن!

زن تعجب می‌کند. بلند می‌شود، چوب آبکش‌را روی دوش می‌گذارد و مشغول آویزان کردن چنگك‌ها به دستهٔ کوزه‌ها می‌شود. مرد لحافدوز با او حرف می‌زند.

ـ خب، شما چند؟... یه قیمت هم شما بده... چند تا هس؟ چرا جواب نمی‌دی؟ پس چرا رفتی؟ حاج خانم!

زن، چوب روی دوش، از حوض فاصله می‌گیرد. داخل میدان دهکده می‌شود، و به طرف اجاقی می‌رود که وسط حیاط بی‌دیوار روشن است.

لحافدوز، از لب حوض بلند می‌شود. صورتش را خشك می‌کند. به طرف دوچرخه‌اش برمی‌گردد و زیر لب زمزمه می‌کند.

ـ مشتری نیستی!

دوچرخه‌اش را برمی‌دارد. از وسط نهر آب، عبور می‌کند. سوار دوچرخه می‌شود و به آن طرف میدان، که سرپوش آجری، متروك و بزرگ مدخل یك آب انبار دیده می‌شود، رکاب می‌زند. زن از میانهٔ راه، به طرف حیاط می‌پیچد، و به سمت اجاق می‌رود. لحافدوز به او نزدیك می‌شود و با صدای بلند می‌پرسد:

ـ حاج خانم، بیام؟... بیام حاج خانم؟

زن، حین عبور، سر تکان می‌دهد: (نه). مرد رکابزنان، به این سوی آبادی نزدیك می‌شود: از کنار آب‌انبار، کوچه‌ای به طرف بالا می‌رود، که از کنار دیوار سمت چپ حیاط پیرزن، رد می‌شود، از مقابل آب‌انبار، و گوشهٔ انبار غلّه، معبر پهناوری داخل میدان می‌شود.

مرد رکابزنان، مقابل آب‌انبار می‌رسد. توقف می‌کند و به داخل آن نگاهی می‌اندازد: پله‌های آجری، بسیارپهن، سالم، اما متروك و غرق خاکند. آب‌انبار، بسیاربزرگ و تعداد پله‌ها، زیاد است.

مقابل انبار غلّه، و میان دو تیر چوبی و قیرمال شدهٔ برق، دستگاه کنترل فشار قوی نصب شده است. مرد به تیرهای برق که جدید هستند، نگاه می‌کند. رشتهٔ سیم برق، از بالای تیرها، به میان ساختمانهای مخروبه و خشت و گِلی رفته است. تنها نشان آبادانی! مرد سوار می‌شود و به طرف دهانهٔ کوچه‌ای که در مقابلش تیر برق نصب شده رکاب می‌زند و متوجه نمی‌شود که از بیرون آبادی دوچرخه‌سوار دیگری رکابزنان جلو می‌آید و پشت سرش، چشم‌انداز آبادی دیگری دیده می‌شود...

لحافدوز، به دهانهٔ کوچه می‌رسد: ساختمانهای سمت چپ کوچه، همه متروکه‌اند و از بارانهای سالیان گذشته، فرو شسته و فرسوده. داخل کوچه و سمت راست، دو ساختمان، با درهای فلزی و شیشه‌های سالم دیده می‌شود. کابل برق، بالای آنها نصب شده است. و آخرین تیر برق، در وسط کوچه قرار دارد.

مرد داخل کوچه صدا می‌زند:

ـ کار... لحاف... دوزی‌ی...

جلو در آهنی حیاط که می‌رسد، از تعجب می‌ایستد. در بسته است و خاك، پشت در انباشته شده: مدتهاست که دیارالبشری از آن رفت‌وشد نکرده. مرد، کمی عقب می‌آید. دوچرخه به دست به در آهنی دیگری نزدیك می‌شود. سرش را جلوتر می‌برد. دستش را سایه‌بان می‌کند و داخل آنجا را دید می‌زند:

دو اتاق تو در تو، گود و دراز، که با گلیم فرش شده و دیوارهایش سفید و تمیز است. بیرق‌ها و سیاهه‌ها و تصاویر مقدسین آن را آذین کرده است. وسط ساختمان و کنار دیوار منبری قرار دارد، که با پارچه‌های سیاه، پوشیده شده است. مرد، با حیرت، مسجد تمیز، اما خالی دهکده را تماشا می‌کند که صدایی می‌شنود:

ـ کار... لحافدوزی‌ی‌ی...!

رو برمی‌گرداند: در دهانهٔ کوچه دوچرخه‌سواری، رکابزنان جلو می‌آید: میانسال است. بر تنهٔ دوچرخه‌اش کمانی بسته و ابزار کارش، در خورجین ترکبند دوچرخه است. لحافدوز دوم جلوتر می‌آید. دوباره فریاد می‌زند:

ـ کار... لحا...ف...

متوجه کمان لحافدوزی مرد اول می‌شود. صدایش را فرو می‌خورد. سرش را برمی‌گرداند و بی‌صدا از جلو اورد می‌شود. انتهای کوچه، میدانچه‌ای مخروبه است. سقف خانه‌های اطراف فروریخته و از بارانها و سیلابها، شسته شده است. لحافدوز دوم، رکابزنان، در میدانچه دور می‌زند. دوباره از جلو لحافدوز اول عبور می‌کند و از کوچه خارج می‌شود. از مقابل آب انبار داخل میدان آبادی شده و به طرف ساختمان موتورخانه راه می‌افتد. و صدا در می‌دهد:

ـ کار... لحافدوزی‌ی...

میدان آبادی، وسیع اما خالی است. فقط صدای موتور آب، فضای آن را می‌لرزاند. کنار موتورخانه و لب حوض آب، زنی با روسری شیر و شکری و عینك، سطلهایش را آب می‌کند. لحافدوز جلوتر می‌رود. دوچرخه‌اش را به درختی کنار نهر تکیه می‌دهد، از نهر می‌پرد و به زن سلام می‌کند. همان پیرزن قبلی است که جوابش را با مهربانی می‌دهد.

زن ـ خدا قوت.

ـ خدا نگهدار.

مرد، لب حوض می‌رود. به صورتش آب می‌زند، رفع تشنگی می‌کند. دشت آن سوی موتورخانه را نگاهی می‌اندازد. خالی است. از زن می‌پرسد:

ـ هیشکی تو آبادی نیس؟

ـ چرا، هستن.

مرد بلند می‌شود و با نگاه بالا و پایین نهر را تماشا می‌کند. درختان به برگ نشسته‌اند. آب زلال و با طراوت است. اما کسی پیدا نیست. صورتش را خشك می‌کند. زن از او می‌پرسد:

ـ شما چند می‌گیری؟

ـ چی داری؟

ـ یه تشك.

ـ یه چیزی می‌گیریم، کجا هس؟

ـ تعارف نکن، بگو چند.

ـ قابلی نداره‌ها...

ـ نه، یه قیمت بده.

ـ هر چقدر دادی... خدا برکت می‌ده.

ـ آره، خدا برکت می‌ده، اما، چند؟

ـ قیمتش که صد تومنه...

زن، در سکوت، و زیر صدای بی‌امان موتور آب، مشغول چنگك زدن به دستهٔ سطلها می‌شود. چوب آبکشی را روی شانه می‌گذارد و راه می‌افتد. مرد نگاهش می‌کند و می‌پرسد:

ـ چند می‌خوای بدی؟، هرچی بدی، دادی. قابلی نداره، ما هم باید یه لقمه نون بخوریم... حاج خانم!

زن، بی‌آن که جوابی بدهد، از روی نهر می‌گذرد و از میان میدان به طرف منزلش، که دود اجاق از وسط آن بلند است، راه می‌افتد. لحافدوز، زیر لب زمزمه می‌کند:

ـ مشتری نبودی، حاج خانم!

و رفتنش را تماشا می‌کند. زن از دیوار فروریخته، وارد باغچهٔ حیاط می‌شود که درختان انارش، پرطراوت به شکوفه نشسته‌اند.

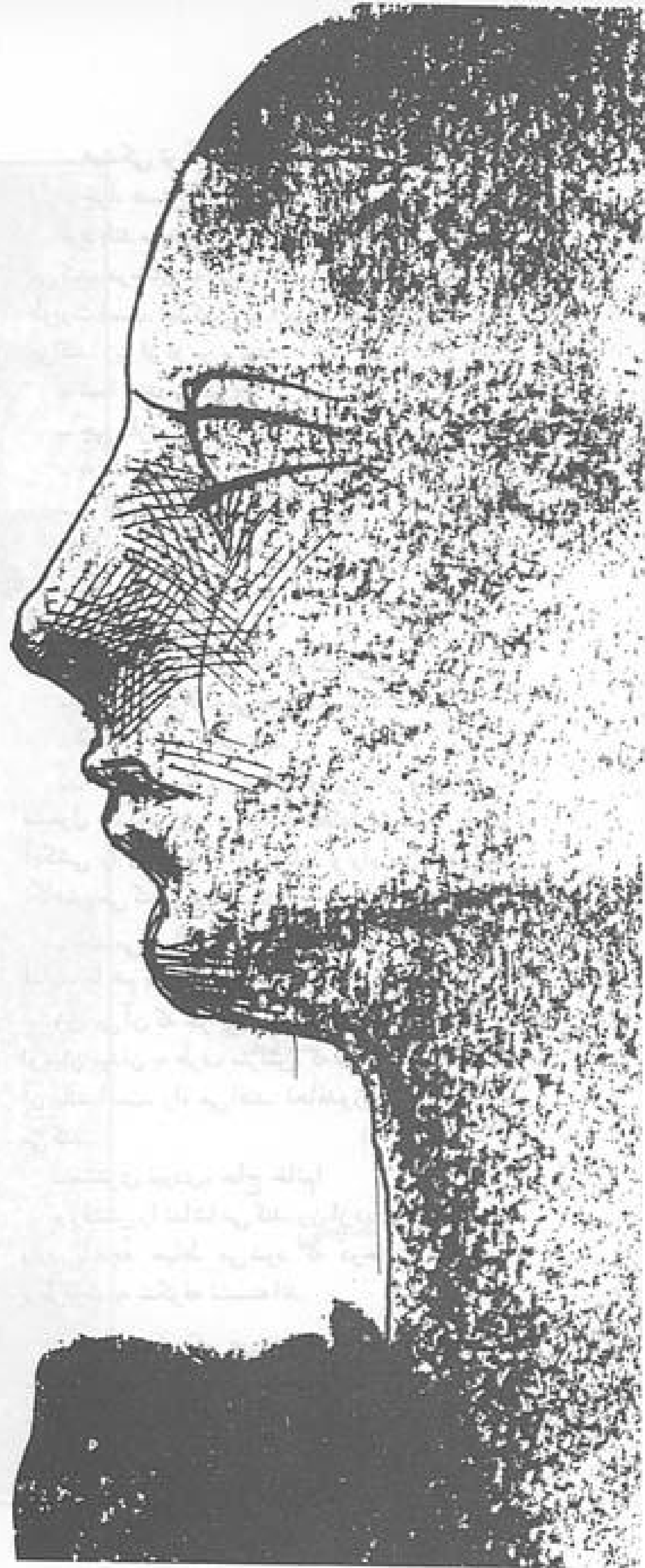
مرد، از روی نهر می‌پرد. دوچرخه را برمی‌دارد سوار می‌شود. به آن سوی میدان، رکاب می‌زند. از جلو حیاط بی‌دیوار منزل زن عبور می‌کند. نرسیده به آب‌انبار، و این سوی میدان، داخل کوچه‌ای می‌شود که به طرف بالا، پیچ خورده، و در حاشیه‌اش نهری با درختان کهنسال دیده می‌شود.

داخل کوچه، مقابل منزلی نوساز و با در آهنی بسته، می‌رسد. روی پشت بام منزل، آنتن تلویزیون دیده می‌شود. و کنار در حیاط دربازکنی برقی نصب شده است. مرد صدا در می‌دهد:

ـ کار لحاف.... دوزی‌ی‌ی!

کنار این منزل، کوچهٔ دیگری دیده می‌شود. نبش سه‌راهی، یك موتور دنده‌ای، روی جك گذاشته شده است. مرد، کنارموتور می‌ایستد. روبروی موتور، در آهنی مدرسهٔ متروکه‌ای دیده می‌شود. کاشی‌های سردر مدرسه، فرو ریخته است. و روی کاشی باقی مانده، کلمهٔ «دبستان» خواناست. مرد، دوچرخه را کنار موتور، به تیرچراغ برق تکیه می‌دهد. و با تردید، داخل مدرسه می‌شود و دوچرخه‌سوار دیگری را که از بالای کوچه نزدیك می‌شود، نمی‌بیند.

در حیاط مدرسه، درختان انار و سیب به شکوفه نشسته‌اند. سمت چپ، اتاقهای مدرسه، بی‌در و پنجره هستند و محوطهٔ جلو کلاسهای خالی، آجرفرش است. مرد، با احتیاط داخل می‌شود. گوش می‌خواباند. صداهایی که مفهوم نیستند، به گوش می‌رسد. در محوطهٔ مفروش جلو کلاسها، پیش می‌رود.



داخل اتاقها را که مخروبه، و پر از آت‌وآشغالند، نگاه می کند. جلو یکی از اتاقها که در آن قفل است، میلهٔ پرچم مدرسه نصب شده است. میله، کوتاه و از وسط شکسته است. کنار همین در، و به دیوار ساختمان، یك صفحهٔ فولادی زنگاربسته ـ زنگ مدرسه ـ آویزان است.

صدا، از داخل اتاق بعدی می آید، که هنوز معلوم نیست. مرد، با احتیاط جلوتر می رود و از پنجره، داخل کلاس را نگاه می کند:

داخل کلاس، نیمکت های چوبی قرار دارد، که فقط سه دانش‌آموز ـ دو دختر و یك پسر ـ هر کدام در یك نیمکت کنار دیوار بالایی کلاس نشسته‌اند. دختر، که با روسری و به سن ۱۲ـ۱۳ سال، گوشهٔ کلاس ایستاده، با معلمی که پیدا نیست، گفتگو می کند. صدای معلم حالا مفهوم می‌شود، که شمرده حرف می‌زند:

ـ وظایف؟

و سکوت می کند.

مرد به دانش‌آموز نگاه می کند. دانش‌آموز هم متوجه حضور مرد شده و از میان در کلاس او را تماشا می کند.

صدای معلم دوباره بلند می شود.

ـ بگو! وظایف! چندتاست؟... یك؟!، حواست کجاست؟... چی رو نگاه می کنی؟

مرد، متوجه می شود که معلم به طرف در کلاس می آید. عقب می کشد.

معلم، از کلاس بیرون می آید. مرد را می بیند. و با تعجب می پرسد:

ـ چی می‌خوای؟.

مرد ناخودآگاه صدا در می‌دهد:

ـ کارر... لحاف‌دوز...

بعد صدایش را فرو می‌خورد. معلم، شوخی می کند.

ـ مدرسه! لحافش کجا بود، جانم!

مرد ـ ببخشین، عجب مدرسه‌ای!

و عقب می‌رود. معلم در حالی که برایش دست تکان می‌دهد، می گوید:

ـ واقعاً، واقعاً که عجب مدرسه‌ای!

و سرش را به داخل کلاس می کشد. مرد برمی گردد و به طرف در حیاط مدرسه می‌رود. صدایی از بیرون مدرسه، به گوش می‌رسد:

ـ کار... لحافدوزی...ی‌ی...

و لحافدوز سوم، سوار دوچرخه‌ای که به تنه‌اش کمان بسته شده، وارد قاب در حیاط مدرسه می شود. جلو پل می ایستد. و آهسته‌تر، دوباره صدا می‌زند:

ـ لحافدوزی‌ی...

مرد دوم، از مدرسه خارج می‌شود. از روی پل می‌گذرد و از پشت دوچرخهٔ مردم سوم، عرض کوچه را به طرف دوچرخه‌اش، طی می کند. مرد سوم، تازه متوجه دوچرخهٔ کنار تیر برق می‌شود: همکار اوست. در سکوت، روی زین می‌نشیند، و رکابزنان به سوی میدان آبادی می‌رود. لحافدوز دوم نیز، دوچرخه‌اش را برمی‌دارد و داخل کوچه‌ای که مقابل مدرسه قرار دارد، از دیدرس خارج می شود.

مرد سوم، رکابزنان، از دهانهٔ کوچه، داخل میدان آبادی می شود. صدای موتورآب، میدان خالی را پر می‌کند. سوار، به طرف موتورخانه، رکاب می‌زند و فریاد سر می‌دهد:

ـ کار...ر... لحاف...ف... دوزی‌ی!

لب حوض کنار موتورخانه، پیرزن، با روسری شیر و شکری و عینك ذره بینی مشغول شستن ظرفهاست. لحافدوز، به نهر آب نزدیك می‌شود. توقف می کند. دوچرخه را روی جك می گذارد. از روی نهرمی‌پرد. به زن سلام می‌کند.

زن ـ خدا قوت.

مرد ـ خدا نگهدار.

مرد سوم نیز، مشغول شستن صورت و نوشیدن آب می‌شود. از زن می پرسد:

ـ هیشکی تو آبادی نیس؟

ـ چرا! هستن!

زن، قابلمه، کاسه، و بشقابش را آب می کشد. و در آبکش می گذارد. از مرد سوم نیز می‌پرسد:

ـ یه تشك دارم، چند می گیری؟.

ـ نرخش معلومه، حاج خانم.

ـ چند؟

ـ صدتومن.

زن، آبکش را روی سرش می گذارد. و به طرف اجاق وسط حیاط، از روی نهر می‌گذرد. مرد بلند می‌شود. همراه او از روی نهر می گذرد و چانه می‌زند:

ـ چند می‌خوای بدی؟... قابلی نداره‌ها! ما هم، خب باید یه لقمه نون پیدا کنیم! هر چقدر می‌خوای بده، حاج خانم!

زن، فقط دستی تکان می‌دهد (نمی خواهم) و به راه خود می‌رود. مرد، دوچرخه را بر می‌دارد. و کنار نهر، زیر درختان، به طرف پایین آبادی می‌رود...

زن، آبکش به سر، میدان را طی می کند. از دیوارفرو ریخته که حالا صاف شده، داخل باغچه حیاط می شود و از آنجا به محوطهٔ جلو اتاق‌ها می آید. ظرفها را در محل آنها می‌گذارد. به طرف اجاق می‌رود. درپوش دیگ سیاه را برمی‌دارد. با کفگیر داخل آن را هم می‌زند. کمی از آش را می چشد: پخته است. دیگ را از روی اجاق برمی‌دارد و به کناری می‌گذارد. اجاق را خفه می کند. و مشغول مرتب کردن ظروف می شود که صدایی به گوشش می‌رسد.

ـ حاج خانم.

لحافدوز اول، دوچرخه به دست، در میدان آبادی، و مقابل حیاط زن، ایستاده است. دوچرخه‌اش را کنار دیوار باقی مانده تکیه می‌دهد و قصد جلو آمدن دارد.

ـ یاالله!! اجازه هس؟

زن ـ بفرما...

مرد جلو می‌آید. سلام می کند.

زن ـ خدا قوت.

مرد ـ خدانگهدار. حاج خانم، عجب بویی!

مرد، دیگ آش را می بیند.

ـ ما گشنمونه، حاج خانم.

دست توی جیب می‌کند، کمی پول خرد بیرون می‌آورد و به حاج خانم نزدیك ترمی شود.

ـ بی‌زحمت، به کم نون به ما بفروش.

ـ نون فروشی نداریم، اوستا.

ـ پس، چیکارکنیم؟ حاج خانم!

زن، کاسه‌ای به‌دست، سردیگ می‌رود. کاسه را از آش پر می‌کند. قاشقی در آن می گذارد و به طرف مرد دراز می کند. مرد، می خواهد پول بدهد.

زن ـ نه، فروشی نیست، مهمان حبیب خداست. بفرما...

مرد. آه، دست شما درد نکنه، خیلی گشنمه!

مرد مشغول می‌شود. و با اشتها آش می‌خورد. زن از داخل اتاق، سفرهٔ نان را می آورد. به طرف کرسی‌ای می‌رود که گوشهٔ حیاط قرار دارد. از لای رختخواب روی کرسی، نمد مندرسی بیرون می‌کشد. کنار اجاق ولو می کند و سفره را روی آن می اندازد و به مرد می گوید:

ـ بفرما...
مرد، تشکرکنان روی نمد می‌نشیند، سفره را باز می‌کند و به خوردن ادامه می‌دهد.
زن، از مرد فاصله می‌گیرد. از دری که به کوچهٔ مقابل مدرسه بازمی‌شود، خارج شده، و زنگ همان دری را که در کنارش، دربازکن برقی نصب شده، فشار می‌دهد. جلو دهنی، قد می‌کشد تا حرف بزند، اما درِ حیاط باز می‌شود. زن میانسالی در آستانه ظاهر می‌شود.
پیرزن ـ ناهار حاضره...
زن ـ بچه‌ها که هنوز نیومده‌ان.
و به موتور معلم در جلو مدرسه نگاه می‌کند.
پیرزن ـ خب، تا بیان، یه کم خنك می‌شه...
پیرزن قصد برگشتن دارد که چیزی به نظرش می‌رسد.
ـ راستی، لحافدوز اومده... نمی‌خوای چیزی بزنی؟
زن ـ نه، ننه، می‌خواد چیکار؟
پیرزن، به طرف منزل خود برمی‌گردد.
ـ بچه‌ها که اومدن، زودتر بیا.
زن ـ باشه.
و در حیاط را می‌بندد.
پیرزن به طرف در حیاط خود می‌رود که صدایی می‌شنود:
ـ حاج خانم؟
رو برمی‌گرداند. لحافدوز دوم است، که از دهانهٔ کوچهٔ مقابل مدرسه نزدیك می‌شود.
زن ـ خداقوت.
مرد ـ خدانگهدار، حاج خانم، ما از کجا یه لقمه نون پیدا کنیم؟ تو این آبادی که هیشکی نیست!
زن ـ ما که هستیم، اوستا! بفرما...
مرد ـ خدا حفظتون کنه، حاج خانم... بی‌زحمت یه دونه نون به ما بدین.
ضمن صحبت، به در حیاط نزدیك شده‌اند. مرد، چرخ را کنار دیوار تکیه می‌دهد و دنبال پیرزن داخل حیاط می‌شود. و مقداری پول خرد به طرف زن دراز می‌کند.
ـ بفرما، اینم پولش.
زن ـ فروشی نیست، اوستا، بفرما، مهمان حبیب خداست، بفرما... و به لحافدوز اول، که وسط حیاط، روی نمد، کنار سفره مشغول خوردن است اشاره می‌کند. مرد دوم، با دیدن مرد اول، جا می‌خورد.
ـ نه، حاج خانم، مزاحم نمی‌شم، یه دونه نون بدین، مرخص می‌شم... (و پول خردها را دراز می‌کند).
زن ـ بفرما سر سفره، تعارف نکن، بفرما...
مرد اول، با دهان پر، بفرما می‌زند:
ـ بفرما اوستا، خدا ارحم‌الراحمینه... بفرما...
پیرزن کاسه‌ای را پر از آش می‌کند و با قاشقی سر سفره می‌گذارد. مرد این پا و آن پا می‌کند و به سفره نزدیك می‌شود.
ـ عجب بویی!! به‌به!! به‌به!!
و کنار مرد اول می‌نشیند. و بعد از لقمه گرفتن می‌گوید:
ـ عجیبه، همه از این آبادی رفته‌ان!
و به دار و درخت پرطراوت حیاط نگاه می‌کند. و از زن می‌پرسد:
ـ چند خونه‌وار هستین!
زن ـ هستیم، سه چار تا خونه‌وار... بفرما... مشغول شو!
مرد مشغول می‌شود. و زن، از در حیاط بیرون می‌زند. از مقابل مدرسه می‌گذرد، موتور، همچنان، کنار کوچه قرار دارد. پشت ساختمان مدرسه، یك دامداری تازه‌ساز، با دیوارهای آجری، با لامپ سردر و زنگ در حیاط، قرار دارد. کنار دیوار آن، کپه‌ای کود حیوانی ریخته شده. پیرزن، بالای کپهٔ کود می‌رود، و از روی دیوار، داخل باربند را تماشا می‌کند: زنی میانسال، داخل محوطه، و بین گوسفندان، مشغول کار است. و تعدادی برهٔ نوسال را به طرفی هی می‌کند.
پیرزن صدا می‌زند:
ـ هوی... هوی، دده!!
زن، از میان بره‌ها جواب می‌دهد.
ـ ها!! بگو، بعله!
ـ ناهار حاضره!
ـ بچه‌ها اومدن؟
پیرزن، از بالای کپهٔ کود، جلو مدرسه را نگاه می‌کند. معلم، از در مدرسه بیرون می‌آید. و به طرف موتور می‌رود. پیرزن رو برمی‌گرداند و می‌گوید:
ـ آره، اومده‌ان!
زن ـ الان میام... (و دنبال بره‌ها راه می‌افتد.)
پیرزن ـ لحافدوز اومده...
زن ـ کی اومده؟
پیرزن ـ لحافدوز!... کاری نداری؟
ـ نه! چیکار دارم!
ـ خیله خب، زودتر بیا...
و به طرف مدرسه راه می‌افتد. معلم، سوار موتور، از کنارش می‌گذرد. زن تعارف می‌کند.
ـ ناهار حاضره.
معلم، دستی به تشکر تکان می‌دهد. گاز را زیاد می‌کند و باسر و صدا دور می‌شود.
پیرزن جلو مدرسه می‌رسد. سه دانش‌آموز، کتاب زیربغل، جلو در حیاط مدرسه ایستاده‌اند. سلام می‌کنند. دختر بزرگتر، با ریسمانی، در آهنی مدرسه را می‌بندد و ریسمان را گره می‌زند.
پیرزن ـ ناهار حاضره، کتاباتون رو بذارین خونه، زود برگردین. و از آنها فاصله می‌گیرد. بین حیاط و ساختمان مدرسه، کوچهٔ باریك و مخروبه و پردرختی قرار دارد. پیرزن از مقابل این کوچه که رد می‌شود صدای مرد سوم بلند می‌شود.
ـ آهای... خانم، حاج خانم.
زن می‌ایستد. منظور لحافدوز را می‌فهمد، با دست اشاره می‌کند که داخل حیاط بیاید. و خودش از در حیاط داخل می‌شود. آن‌طرف حیاط، مرد سوم، دوچرخه‌اش را به درختی تکیه داده، نزدیك می‌شود. و سلام می‌کند.
زن ـ خداقوت.
مرد سوم ـ خدا نگهدار حاج خانم، این چه آبادیه که شما دارین؟
ـ چشه؟
ـ آدم از گشنگی تلف می‌شه...
مرد به پیرزن نزدیك می‌شود. و دو لحافدوز دیگر را کنار سفره می‌بیند. زن به او تعارف می‌کند.
ـ بفرما... بفرما که مهمان حبیب خداست...
مرد سوم ـ دست شما درد نکنه... اما... آخه... همینجوری؟! مرد اول که همچنان مشغول خوردن است، نیم‌خیز می‌شود. جا باز می‌کند. و داد می‌کشد:
ـ بفرما اوسا، یه جور از خجالتش درمی‌شیم، بفرما.
مرد سوم، مردد، کنار نمد ایستاده است. و گوشه و کنار حیاط را وارسی می‌کند. به رختخواب روی کرسی، زل می‌زند و بعد نگاهش را به نگاه لحافدوز اول می‌بندد. انگار منظور لحافدوز اول را فهمیده است. لبخندی می‌زند و کنار دو لحافدوز می‌نشیند.
پیرزن، کاسه‌ای آش، و یك قاشق، به مرد سوم می‌دهد.
ـ نوش جان!
ـ خدا عمرت بده حاج خانم.
ـ خدا سلامتی بده، مشغول شو...
سه مرد، مشغول خوردند، و صدای قاشق‌هایشان بلند است.
پیرزن، از جمع مردان فاصله می‌گیرد. از در حیاط خارج می‌شود. کسی نیست. داخل کوچهٔ مقابل مدرسه می‌آید. از جلوی چند خانهٔ متروك و ویران عبور می‌کند.
به دروازهٔ باز باغی می‌رسد که در انتهایش یك ساختمان دوطبقهٔ کاهگلی با پنجره‌ای بلند قرار دارد. حفاظی چوبی و مشبك، تمام‌قد جلوی پنجره نصب شده است. پیرزن، در آستانهٔ باغ می‌ایستد. دست روی دهان، کل می‌زند.
ـ ها، ها، ها، ها...
کمی مکث می‌کند. صدای باز شدن پنجرهٔ قدی پشت حفاظ در سکوت باغ شنیده می‌شود.
کسی، از پشت حفاظ، و از ورای باغ، پیرزن را که در آستانهٔ باغ ایستاده. تماشا می‌کند. پیرزن، با وقار، دست تکان می‌دهد. و به حفاظ مشبك خیره می‌ماند. تا دست زن میانسالی، از روزنهٔ حفاظ بیرون می‌آید و چند بار تکان می‌خورد. پیرزن از مسیری که آمده برمی‌گردد. و همان کس، از پشت حفاظ. انگار او را نگاه می‌کند، تا پشت دیوارهای چینه‌ای از دیدرس خارج شود.
پیرزن، مقابل مدرسه از تن کوچك بیرون می‌آید. به در آهنی طویله نگاه می‌کند. هنوز بسته است. به در آهنی حیاط نزدیك می‌شود تا دکمهٔ دربازکن را فشار دهد. صدای آهنگی از داخل حیاط خود می‌شنود. به دوچرخهٔ لحافدوز، که کنار در حیاط قرار دارد، نگاه می‌کند. بی‌کمان و بی‌خورجین است. پیرزن، آرام و کنجکاو به طرف منزل خود راه می‌افتد. هر قدم که جلو می‌رود، صدای کمان‌ها، دلنوازتر و رساتر می‌شود.
داخل حیاط می‌رود. رختخواب روی کرسی، درهم ریخته است. جلوتر می‌رود. کنار اجاق، مردان لحافدوز، مثلث‌وار دور توده‌ای پنبه نشسته‌اند، و کمان بدست مشغول کارند و انگار، هرسه باهم، آهنگ ترانه‌ای دلنواز را می‌نوازند.

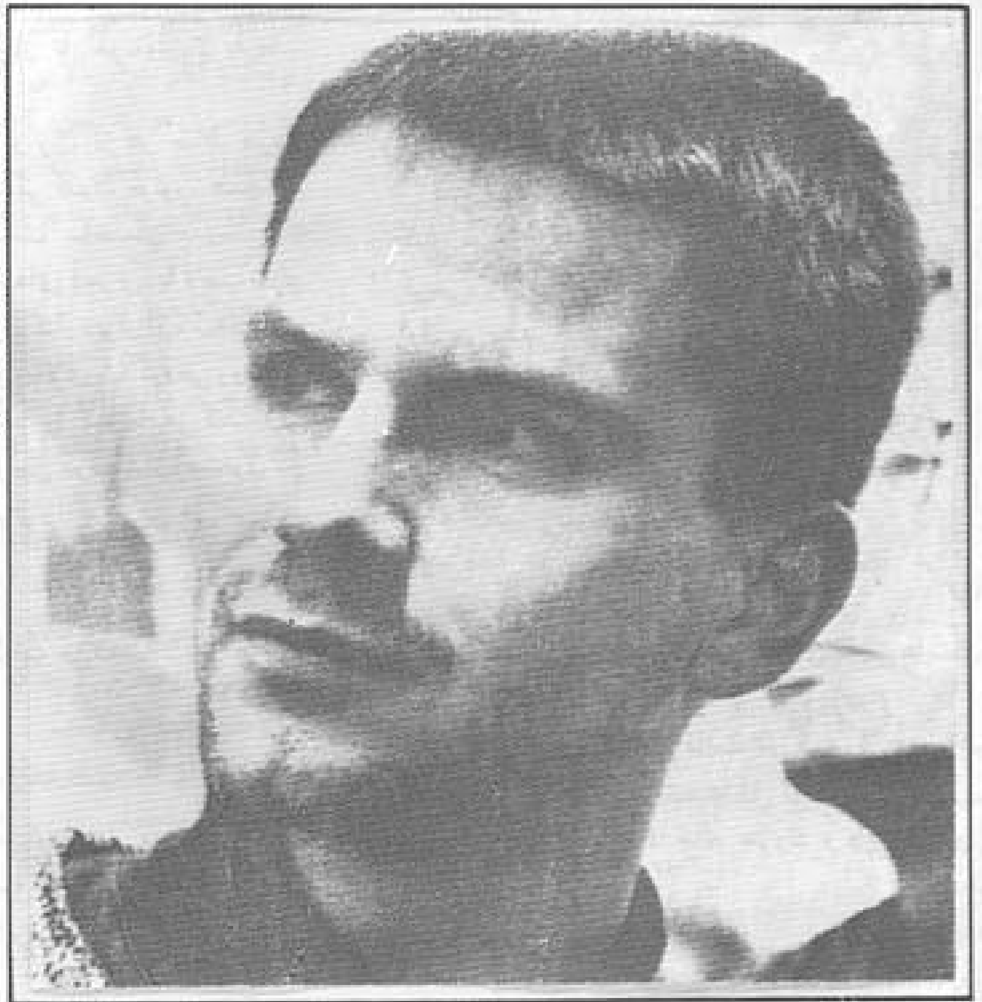
زرپ، زرپ، زرپ، تام
زرپ، زرپ، زرپ، تام
زرپ، زرپ، زرپ، تام
تام
تام
تام
تام

۶۸/۱۱/۱۳

آشنایی با شاعران جوان جهان

(۴)

■ دکتر محمدحسن بردبار ـ لاهه


دُورس گرون بین ـ شاعر جوان آلمانی

■ برای ترک بلژیک (که در بخش قبلی این سلسله مقالات از آن و دو شاعر جوانش صحبت شد) به سمت غرب آن کشور حرکت می کنم. باد دَبُور بر موهای وجین شده ام چنگ انداخته است و من در هوای نوشیدن جرعهٔ تازهٔ دیگری از جام «شعر» به ساحل دریای شمال پای می نهم و آبهای خروشان دریا را به سوی جزیرهٔ انگلیس درمی نوردم: کشوری با ادبیاتی قوی و شعرای نوپرداز بسیار. شاعر جوانی که زندگینامه و برخی از آثارش در دسترسم است، خانم **کاتلین جامی**[۱] از سرزمین کوهستانی شمال انگلیس است. این زن به سال ۱۹۶۲ در شهرستان جانستن در منطقه رنفروشایر[۲] انگلستان به دنیا آمده است. وی که در دانشگاه ادینبرگ فلسفه خوانده؛ مدتهاست که به عنوان یکی از با استعدادترین شعرای جدید انگلیسی زبان اشتهار یافته است. اولین دفتر شعر این شاعره به نام **«عنکبوتهای سیاه»**[۳] در سال ۱۹۸۲ منتشر گردید و جایزهٔ شورای هنری اسکاتلند را از آن خود ساخت. در سال ۱۹۸۶ نیز به اتفاق اندرو گریك[۴] مجموعه شعر **«شعله ای در قلبت»**[۵] را منتشر کرد. این مجموعه شامل شعرهایی دربارهٔ ماجراهای عاشقانه دورهٔ جنگ میان یك خلبان و معشوق اوست. تمام این کتاب از رادیوی انگلیس پخش شده است. قدرتی که نویسنده در پرداخت زندگی شخصیتهای داستان از خود نشان داده است، تأثیر بسزائی بر شنوندگان داشت و به همین جهت موجب اقبال فراوانی گردید.

خانم کاتلین جامی با مجموعه شعر **«راهی که می زییم»**[۶] که در سال ۱۹۸۷ منتشر کرد موقعیت خود را به عنوان یك شاعر برای همیشه تثبیت نمود.

منتقدین شعر از این کتاب بسیار تعریف کرده اند. کتاب دیگر قابل ذکر وی **«بزرگراه کاراکورام»**[۷] است که پس از سفری به شمال پاکستان به رشتهٔ تحریر درآمده است.

یك منتقد انگلیسی دربارهٔ این شاعره می نویسد که او می تواند زبان فاقد معانی بیان را در رازها مشتعل کند. اشعار او چیزی ورای وعده دادن صرف است، آنها چنان متقاعد کننده هستند که خواننده دلش می خواهد همه را بخواند. همین باور را اکثر منتقدین شعر انگلیس در مورد شعر خانم **جامی** به کرّات بیان کرده اند. اشعار این شاعره جوان انگلیسی به قدری از انسجام و یکدستی برخوردار است که خواننده گاهی تصور می کند این اشعار سرودهٔ شاعری با این سن و سال نیست بلکه متعلق به شاعری بسیاری مسن تر است. خود این شاعره اشعارش را چکیدهٔ درگیریش با جهان درونی خویش خوانده است.

علاوه بر سرودن شعر به زبان انگلیسی، وی به شکل خاصّ خود به لهجهٔ اسکاتلندی نیز آثاری خلق نموده است.

خانم کاتلین جامی در حال حاضر هم برای رادیو چهار بی بی سی و رادیو اسکاتلند نمایشنامه می نویسد و هم برای ضمیمه ادبی تایمز کار می کند و هم سفرنامه می نویسد.

اینهم ترجمه شعری به نام **«وایفی ریزه میزه»**[۸] از او:

دیوی دارم که اسمش «وایفی ریزه میزه» است
با یك تله دیو ـ عضو پابای خاندان سرم ـ گرفتمش
در طول استحالهٔ موذیانه اش،
آنقدر برفشردم نرمای پاشنه اش را
تا اقرار کرد که نامش «وایفی ریزه میزه» است
و به آزار من برون خزیده.

قامت برافراشتم، از نیرو، بهوه وار:
زمین را جدا کردم از دریا، دریا از آسمان،
خود خودم را از وایفی ریزه میزه.
(وینك آنجا، همه چیز آراسته است)

دیربست عروسکوار به در می نگرم
دیده برو دوخته، به سوگش نشسته ام

هر دومان غضب آغشته و افروخته می موئیم
چون عاشق همیم
چه دلگزنده است، کَلك برداشتن
در نبود «وایفی ریزه میزه»!

خواهم زیست طولانی و تنها
چونان چوب پنبه ای غلتان
بر نیلگون لجّهٔ آب اندود

■ در این کوتاه فرصت، زیاد در جزیره نمی مانم و دوباره به بخش پیوسته اروپا برمی گردم و در عبور خود به سمت شرق قاره سری به قسمت شرقی آلمان می زنم تا به اختصار نگاهی به زندگی و آثار آقای **دُورْس گِرون بین**[۹] شاعر جوان آلمانی بیندازم. این شاعر و هنرمند به سال ۱۹۶۲ در شهرستان درسدن[۱۰] از شهرهای آلمان شرقی سابق متولد شده است. وی در رشته تئاتر تحصیل کرده است و آنطور که در شرح حالش دیدم مدتی نیز با هنرمندان هنرهای تجسمی همکاری داشته و چند نمایش در تالارهای برلین اجرا کرده است. بعلاوه در سال ۱۹۸۹ به اتفاق دوست خود ویالواندووسکی[۱۱] به انتشار مجموعه ای از متون و گرافیك دست زد. گرون بین یك سال پیش از انتشار این مجموعه با کتاب **«منطقهٔ خاکستری فردا»**[۱۲] خود را به عنوان شاعر به جامعهٔ ادبی آلمان معرفی نمود. وی در این کتاب تصویری اعجاب انگیز و زیرکانه از محلّهٔ کلیمیان ارائه داده است. گرون بین سعی کرده است کمتر تحت تأثیر و زیر منت سرزمین پدری سوسیالیست خود قرار بگیرد بلکه می کوشد با چشمانی باز نظری هوشیارانه و معتدل نسبت به جهان اظهار نماید.

زبان شعری این شاعر جوان با این که به تدریج گستردگی و غنای بیشتری یافته است ولی لحن وی درست مانند اشعار آغازینش همچنان تند و خالی از فریبکاری و ریاست.

رؤیاهای پیشین او اینک در شکافهای واقعیت شکل گرفته اند. موضوعاتی که در حال حاضر ذهن شاعر را فرا گرفته و به خود مشغول کرده است مسأله و مشکل تنهائی و دلتنگی در شهرهای بزرگ از یکسو و فروپاشی شمایلهای سوسیالیسم در جهان از دگر سوست.

در هر حال دربارهٔ دورس گرون بیِن باید بگوییم که بنا به نظر بسیاری از منتقدین ادبی اروپا، وی بی تردید شاعر نسل امروز و دنیای کنونی است و حضور او در صحنهٔ ادبیات آلمان باعث غنای هرچه بیشتر شعر این کشور گردیده است.

«زن پژمرده»

زنی لاغر و پژمرده، در بامداد
در راه خویش به سوی کار
پا برون بر جاده نگذاشته، می لرزد

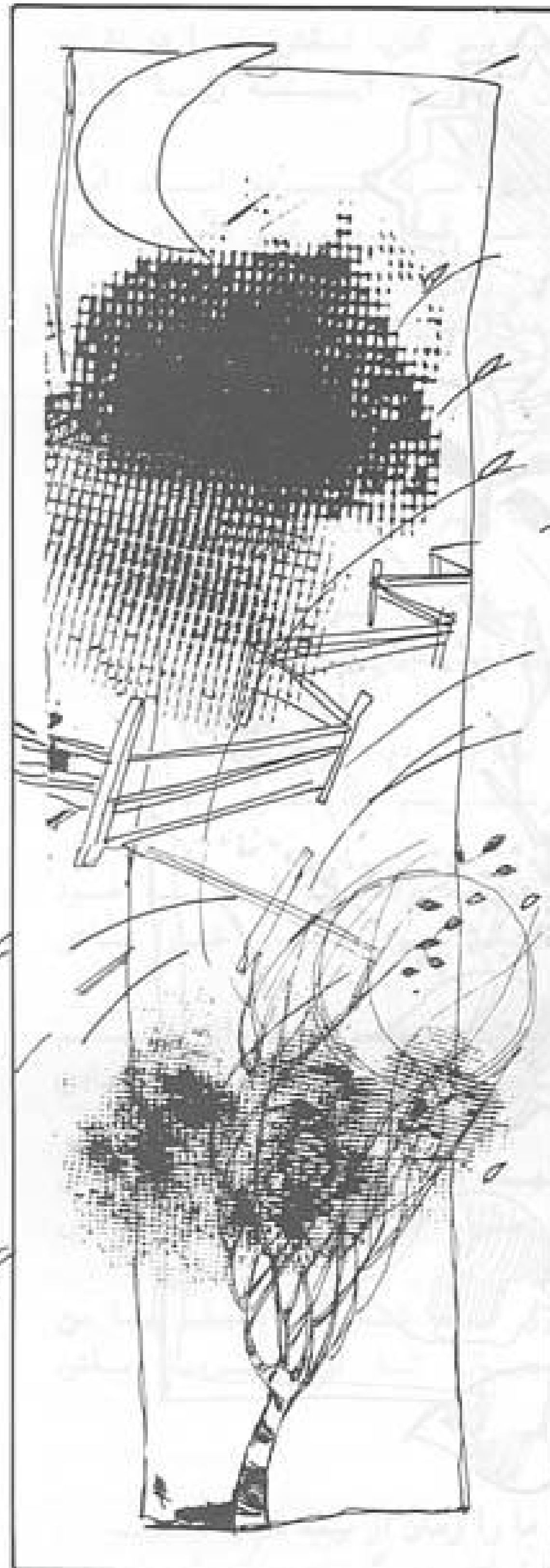
بی قواره پایی باریک با لکّه های آبی،
پیراهن سفید رنگ باخته ز شستن بسیار،
و کیفی که می خراشدش هر دم.
سر چو برمی گرداند،
چهره ای جوان می بینی
که بیزاری، در وسعت تکیدهٔ آن موج می زند،
بی هیچ تغییر، تکرار هفته های مکرّر.

مرده یافته شد.
این شخص را چه کسی می شناسد؟
آخرین بار چه کسی او را دید؟
چه کسی اطلاعات بیشتری تواند داد؟

■ در مسیر خویش به طرف شرق اروپا، وارد رومانی می شوم و با نگاه کوتاهی به زندگی و شعر شاعره ای از کشور رومانی توقف نه چندان طولانی خودم را در قاره اروپا موقتاً به پایان می رسانم. خانم آنا بلاندیانا[13] به سال ۱۹۴۲ در شهرستان تیمیشوارا[14] در رومانی چشم به دنیا گشود. وی تحصیلاتش را در رشته زبان و ادبیات به پایان رساند و سپس برای تحقیقات ادبی سفرهایی به ایتالیا، یونان، آمریکا و اسپانیا نمود.

این شاعرهٔ رومانیائی اولین اثر خود را در سن هفده سالگی در مجلّهٔ تریبونا چاپ کرد و به دنبال آن چند مجموعه شعر نیز منتشر نمود. علاوه بر سرودن شعر، وی مقالات متعدد و چند کتاب منثور نیز به رشته تحریر درآورده است که یکی از آنها مجموعه ای از داستانهای کوتاهست با نام «تصویر یک کابوس»[15] و در سالهای اخیر به زبان هلندی نیز ترجمه و منتشر شده است. از جمله موضوعاتی که این شاعره در اشعار خود بدانها پرداخته است، می توان به خودپرستی، عشق به طبیعت، درک و فهم تغییرپذیری و ناپایداری جهان اشارت کرد.

آنا بلاندیانا تخلّص این شاعره است و نام اصلی اش اوتیلا روسان[16] می باشد. وی بی تردید یکی از مشهورترین نویسندگان رومانی است و بخشی از شهرتش مدیون این است که وی هرگز وسوسه نشد تا با چائوشسکو از در سازش درآید. در دوران حاکمیت رژیم چائوشسکو سه بار انتشار آثار او ممنوع شد که آخرین بار آن در سال ۱۹۸۸ بود و رژیم وقت



کشورش از انتشار یک مجموعهٔ شعر کودکان او جلوگیری کرد. در این اثر وی چائوشسکو را به شکل یک گربهٔ نر از خود راضی تصویر کرده بود. با وجود این ممنوعیتها بچّه های دبستانی سالها پیش از این که سانسور، قلم این شاعره را بشکند با نام او آشنا شده بودند.

پس از شورشی که به سرنگونی رژیم رومانی منجر شد، خانم بلاندیانا از جمله اولین روشنفکرانی بود که از حزب حاکم جبهه امنیت ملّی خارج شد و گفته می شود که وی اخیراً در اتحاد مدنی مجلس اعلای رومانی بسیار فعالیت دارد. در این اتحاد، وی هم مخالف و رقیب ایلیسکو رئیس جمهور کنونی و هم پیتر رومان رئیس جمهور سابق این کشور می باشد.

خانم آنابلاندیانا به خاطر بصیرت و خیال پردازیهایش مورد اقبال عموم قراردارد و برای صاحب اینچنین عناصری بسیار مشکل است که تحت فرامین رژیمی زندگی کند که با اینگونه توانائیها سر سازش ندارد. در هر صورت بصیرت و قدرت خیال باعث شده است که این شاعره اشعاری بسراید که تا ژرفنای روح و جان خوانندگان شعرش اثر کند و سبب گردد که شعر در بسیاری مواقع حتّی جای فیلم و روزنامه را در رومانی بگیرد.

پیام او به دوستداران شعر این است که شعر وسیله ای است که با آن تقریباً همه چیز را می توان بیان کرد.

در ارتباط با این شاعر و این که هنوز نقش نویسندگان در رومانی پایان نیافته است در سال ۱۹۹۲ روزنامه آلمانی فرانکفورتر آلگمانیه زیتونگ[17] چنین نوشته بود:

«ایلیسکو خود را تکرار می کند، زیرا شاعر و سیاستمدار آنا بلاندیانا با موجی از اندیشه نو در مبارزهٔ برای آزادی مشغول پاسخگوئیست.»

اینهم ترجمهٔ ترجیع بندی از او به نقل از مجموعه شعر «معمار امواج» که در سال ۱۹۹۱ در لندن انتشار یافته است.

من آنای دیگری ندارم
خودم را درون دیوار بنا می کنم
چه کسی گویدم که این کافیست
جایی که دیوار خودش نمی لغزد
بلکه با هوس بولدوزری خوابگرد
درون کابوس یک توده،
جلو رانده می شود

و دگرباره می سازم
چونان ساختن موج،
روز دیگر دوباره،
سدیگر روز دوباره،
چهارمین روز دگرباره،
دیْرخانه‌ای تا ابد سیّال و آبگونه
با سرنوشتِ تلاشی بر ساحل،
دوباره می سازم، آه، آهک،
و آجر،
و بی لکه و رنگ،
بودنی،
چونان تجدید قوا برای خوابی زشت

من آنای دیگری ندارم
و خودم را حتی
کمتر و کمتر
از همیشه‌ی خود دارم.

پانویسها:

1. Kathleen Jamie
2. Johnston, Renfrewshire
3. Black Spiders
4. Andrew Greig
5. A Flame in Your Heart
6. The Way We Live
7. Karakoram Highway
8. Wee Wifey
9. Durs Grunbein
10. Drsden
11. Via Lawandowsky
12. Grauzon morgens
13. Ana Blandiana
14. Timisoara
15. Copy of a Nightmare
16. Otila Rusan
17. Frankfurter Allgemeine Zeitung

غزلهای تنهایی

چند شعر تازه از: علیرضا طبایی

شبستان مرا باغ سحرکن...

بیا یك شب شریك سفرهٔ تنهایی من باش
شب موعود معراجِ دلِ سودایی من باش

مرا هرگوشه و هرلحظه، گوشند از تو گفتن را
زبانم را زشورِ قصه پُرکن، نایی ِ من باش

شبستانِ مرا باغ سَحَر کن، شعرها لالند
مرا تعبیرکن، رمزِ هزار آوایی ِ من باش

ببین با پلکهایم دشنهٔ نامهربانی‌هاست
تَرنّم‌های جوبارِ شب و، لالایی ِ من باش

فرازِ موج شب، دریا دلی‌ها می کنم - بی خویش -
پریزادِ هزار افسانهٔ دریایی ِ من باش

دلم میلرزد و دستم زبیمِ گنگی و لکنت
زبان را بند بگشا، شعله‌زن، شیوایی ِ من باش

تو شاید واژهٔ امروز را دیروز گردانی
زمان را بازدار از گردش و بُرنایی ِ من باش

سر می‌زنی زمطلع شعرم

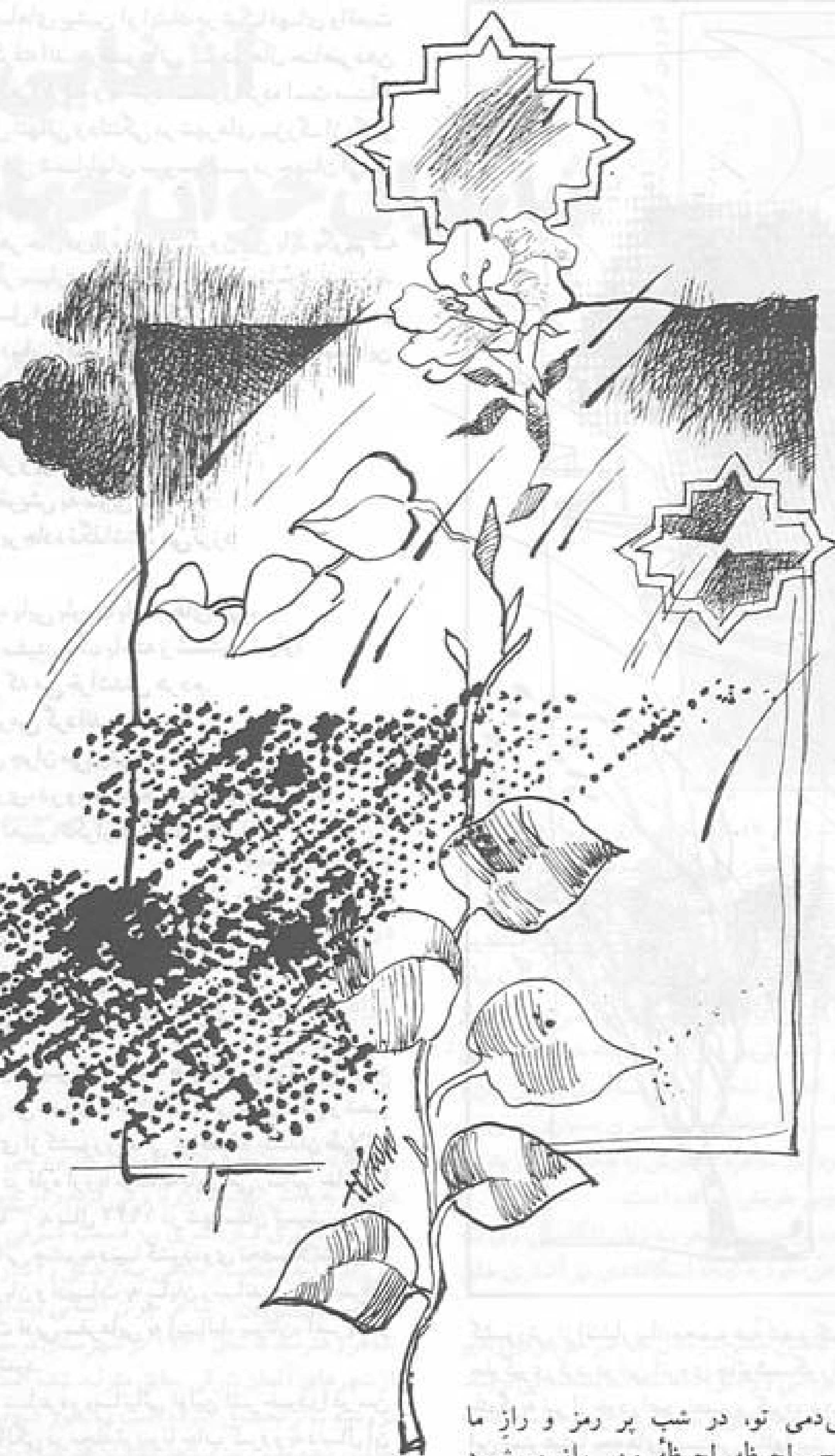
می‌آیی و جوانیم آغاز می‌شود
لبهای من، به روی سحر باز می‌شود

ای معنی گشایش، با واژه واژه‌ات
هر پنجره، دریچهٔ پرواز می‌شود

می‌آیی ای صبوری آیینه و، مرا
دلتنگی تو، وسعتِ اعجاز می‌شود

باغ ستاره می‌دمد و چلچراغ نور
دیوار و سقف، آینه‌پرداز می‌شود

در غربت شبانهٔ سیمان و دود و بیم
اینجا، بهشت وارهٔ شیراز می‌شود



چون می‌دمی تو، در شب پر رمز و راز ما
تا صبح، لحظه لحظهٔ من، راز می‌شود

سرمی‌زنی زمطلع شعرم، چو آفتاب
هربیتِ من، فصاحتِ ایجاز می‌شود

تا از غرور و خستگی، عریان کنی مرا
لبخند تو، اشارهٔ تو، ناز می‌شود

ای در حصارِ بازوی تو، وسعتِ بهشت
بازوی تو، حصار برانداز می‌شود

پیری و عشق، سرزنش و شرمِ پرده‌پوش
دل لرزه و صداست، که غمّاز می‌شود

اکنون چگونه می‌گذرانم؟... ببین، مرا
تصویرِ اشتیاقِ تو، دمساز می‌شود

بزدایم از پیشانی خود چین...

امشب، کسی درمن، تورا می‌خواهد ازمن، همصدا بامن
بی‌خواب‌تر، بی‌تاب‌تر، بیگانه‌ای دیر آشنا بامن

درهم شکسته زیر این آوارِ بی‌هنگامهٔ پیری
نومیدتر، ویران‌تر از من، زیر این آوارها بامن

با بُغض، بلكِ لحظه‌ها و یادها را می‌گشاید، نرم
جان می‌دمد درسایه روشن‌های ذهنم، جابه‌جا بامن

تا بار دیگر، در نهان، شورِ شکُفتن را برانگیزد
می گوید از پرواز، از آیینه، از گُل ماجرا با من

می‌خواهد از من، تا که دیوار زمانها را فرو ریزم
تا درهم آمیزد بهاران و زمستان را، مرا با من

بزدایم از پیشانی خود چین و، از مو، برف پیری را
تا در نَوردد سالهای رفته را، او، پا به پا بامن

بامشت، بر دیوارهای سینه می کوبد، که برخیزم
زین خاکدان پر برکشم، تا بال و پر گیرد، رها، بامن

می گوید از معراج، از آن برترین، از باتو پیوستن
تا بنگرند آیینه‌ها و پرده‌ها و شب، تو را با من

خورشید باران کن مرا...

تلخ است این بیگانگی، شاخ نباتم باش
بشکن قفس را، مژدهٔ پیك نجاتم باش

در تیرگی، می‌پژمرد این بوته، می‌میرد
خورشید باران کن مرا، آبِ حیاتم باش

بگشا بهشتت را، مرا برگیر از این برزخ
از روزگارِ بی‌خیالی‌ها، براتم باش

درویشیم را بنگر و بردامنم سرنه
ای گنجِ هستی با تو، رحمت کن، زکاتم باش

تطهیر کن در خود، دلم را روشنایی بخش
سرچشمهٔ بخشایشِ روز مماتم باش

بی‌خویشیم ده، مستی‌ام ده، در وجودم ریز
از من، مرا برگیر، در برگیر، ذاتم باش

ای همصدای همزبان، ای جاری موّاج
دشتِ سراپا آتشم، آبِ فراتم باش

آیینهٔ رؤیا! مرا تصویر کن در نور
افلاکیم کن، جلوهٔ پاك و صفاتم باش

دلتنگیت بی من مباد، ای وسعتِ بی‌ابر
روح زلالی، لحظهٔ صوم و صلاتم باش

تصویر کن نقش مرا...

دور است و دیر، اما شکیبا باش
دیوانگی از من، تو لیلا باش

تا این شب سنگین، فرو میرد
تصویری از خورشید فردا باش

تا دور، دیوار است گردِ من
دلتنگیم را، روح صحرا باش

حوای من! با بیگناهی‌ها
افسون گندم، عطر اغوا باش

تصویر کن، نقش مرا در خود
این کور را آیینهٔ رؤیا باش

پیری مرا افسرده است، امّا
بر هر کلام من، تو «امّا» باش

بُعدِ زمان بشکن، جوانی ده
بر مُرده، اعجاز مسیحا باش

با من خدایی کن، که تنهایم
تنها مرا، ای یار تنها، باش

با دستِ تو، نور و نوازشهاست
ای باغبان، باغ دلم را باش

من باغِ زردم، ای همیشه سبز!
سرسبزیم ده، سرو بالا باش

بشکف، شکوفا کن مرا با خود
گلسنگ شو، مهمان خارا باش

در گِل نشستم، قطره‌ای هستم
دریا دلی کن، باز دریا باش

شبها، مرا خورشید باران کن
روز مرا، صبح تمنا باش

□

چون صبح شد، ای همسفر با من
همبال، تا اوجِ ثریا باش

ما را زمان از نیمه هم بگذشت...

مارا زمان ازنیمه هم بگذشت، پس کی رام خواهی شد؟
این نیمه راهِ مانده را، با پای من، همگام خواهی شد

دیری نمی‌پاید مرا می‌بلعد این گهوارهٔ خاکی
یکروز یا یکشب، تو، صید دیگر این دام خواهی شد

من در ضمیر خاك پنهان می شوم، انگاره‌ای موهوم
ـ چون من ـ توهم، برتخته سنگی، نقشی ازیك نام خواهی شد

لب را به دندان سخت می‌خایی و نومیدانه می گریی
روزی که خود بیدار از این خوابِ پُراوهام خواهی شد

فریاد خاموش تو، پرمی‌گیرد از قابِ تو تا آفاق
تا کام ظلمت، سرنگون از خالیِ این بام خواهی شد

زنهار از این بازی، به غفلت رفته‌ای، این راه بن بست است
درانتهای راه، مات از بازی ایام خواهی شد

هرچند آسان می‌نماید، شانه را بار امانت‌ها
فرسوده، اما آخر از سنگینیِ این وام خواهی شد

تماشا

رؤیاهای من چونان
تندیسی باران خورده
در میدان شهر به تماشا
گذاشته شده است
هربامداد
با نخستین شعاع آفتاب
در ازدحام شتابنده‌ی
عابرانی که تنها
سایه‌های خویش را
به سلامت تا خانه می برند
گم می‌شود.
و شب هنگام بی‌آنکه
هجای روشنی بگوید
ویرانیش بر شانه‌هایم
سنگینی می کند.

محمد علی امینی ـ مشهد

باد

بانوی باد
مضطرب از راه میرسد
آشفته چینِ دامن موّاجش را
بالا کشیده
برگهای پریشان کوچه را
جاروب میکند

تاراج

خورشید بردمید زخاور و دید
ـ ناگاه
عریانی درخت و زوال شکوفه را
انگشت حیرت
لحظه‌ای
به دندان گزید و گفت
آیا دوباره باغ به تاراج باد رفت؟

محسن بافکر لیالستانی ـ لاهیجان

از سر ناچاری!

خیال سبز تماشایت به ذهن آینه‌ها جاریست
وچشم آینه‌ها انگار بدون چشم تو زنگاریست
شب من و شب گیسویت قصیده‌ایست چه طولانی
حکایتی ز پریشانی همیشه مبهم و تکراریست
میان رخوت دستانم حضور مبهم پائیزست
وروح سرد خزان انگار هنوز در تن من جاریست
تو ای حضور اهورایی به یك تبسم بارانی
بیا و بغض مرا بشکن که فصل فصل عطش‌باریست
من وتلاطم توخالی تو و زلالی و سرشاری
به یاد جام مرا پر کن کنون که لحظهٔ سرشاریست
چراغ روشن شب پژمرد، ستاره‌ها همه خوابیدند
به یاد تو دل من اما هنوز در تب بیداریست
در این تلاطم دلتنگی بیاو از سر یکرنگی
دلی بده به غزلهایم اگرچه از سرِناچاریست!

مهدی سروش ـ قم

نابخشوده؛ دیدگاهی نو در سینمای وسترن

■ترجمه و اقتباس: وصال روحانی



نابخشوده

تهیه و کارگردانی شده، توسط: «کلینت ایست وود»، فیلمنامه از: دیوید وب پیپلز، سینماتوگرافی (مدیریت فیلم برداری) (از: جك گرین، ادیت از: جوئل کاکس، طراحی صحنه از: هنری بامستد، موزیك متن از: لنی نیهاس، با بازیگری: کلینت ایست وود، جین هاکمن، مورگان فریمن، ریچارد هریس، جیمز وول وت، سال روبینك و فرانسیس فیشر در نقش‌های عمده، فیلم: رنگی، مدت نمایش: ۱۳۰ دقیقه، محصول کمپانی برادران وارنر.

اشاره

از همان ژوئن سال ۱۹۹۲ که «نابخشوده»، برای اولین بار در تماشاخانه های آمریکا و کانادا ارائه شد، می شد حس کرد که این فیلم، مانند تمام آثار کلاسیك سبك وسترن، فیلمی ریشه ای و بسیار تاثیر گذار است. طی ماههای بعدی: «نابخشوده» به موفقیتی که فقط فیلمهای بزرگ به آن دست می یابند، نایل آمد. و در تسخیر قلوب منتقدان فیلم و مردم عادی، به یك اندازه موفق شد چه بسا فیلم های بزرگی که، در زمان عرضه، مردم و عوام را جذب خویش نساختند (نمونه: «همشهری کین» و یا «اودیسه فضایی ۲۰۰۱») اما کارشناسان را شیفته ی خویش ساختند و چه بسا فیلم های پرطرفدار در میان مردم که کارشناسان آنها را بی ارزش شناختند (آخرین نمونه) «روح» ـ تابستان ۱۹۹۰).

اما «نابخشوده»، درست مانند «سکوت بره ها»، اثر برجسته ی سال پیش، لحظه به لحظه و روز به روز، مخاطبان بیشتری یافت و تاثیر بیشتری برمردم نهاد، مردم در آن جذابیت سنت احیا شده ی وسترن را می یافتند و منتقدان در آن نمادهای «فورد» و «هاوکز» را زنده شده می یافتند. هر روز که می گذشت، بیشتر حس می شد که این یك فیلم خوب و یك وسترن برجسته و یادگاری از روزهای پرشکوه این سبك فیلم ها است. وقتی هر سه مجمع «منتقدان نیویورك»، «منتقدان لس آنجلس» و «منتقدان ملی»، طی ماههای دسامبر ۱۹۹۲ وژانویه ۱۹۹۳، جایزه بهترین فیلم و کارگردانی سال را به این اثر و شخص کلینت ایست وود دادند.» بیشتر مشخص شد که قضیه بسیار جدی است. سپس «گولدن کلوب» (گوی طلایی) که جایزه ی نشریات خارجی مقیم آمریکا است، این راه را رفت و طبیعی بود که اسکار نیز این راه را طی کند. در مراسم اهدای جوایز امسال اسکار، عنوان های بهترین فیلم و بهترین کارگردانی را در کنار چند جایزهٔ عمده دیگر، به «نابخشوده» دادند و همه چیز برای این فیلم بیادماندنی و «ایست وود» تکمیل شد.

نظر به اهمیتی که این فیلم در تشکیل بافت کل فیلم های در پیش رو دارد و نظر به تأثیری که بر کل پدیده ی سینما گذاشته است، مطلب حاضر را برایتان فراهم آورده ایم، به این امید که دیدگاه بهتری از «نابخشوده»، شخص سازنده‌اش و کل سینمای وسترن تصویر کند.

در اوایل فیلم «نابخشوده»، اثر بیاد ماندنی کلینت ایستوود، دختر کوچکی که بطرز حیرت آوری «مانی بنی» خوانده می شود (اشاره به نام یکی از کاراکترهای داستانهای جیمزباند) می پرسد: آیا بابا قبلا مردم را می کشت؟! در حالیکه دختر ایست وود این سئوال را مطرح می کند، ایست وود در حال تلاش برای زدن یك قوطی خالی بر روی شاخه یك درخت «با تپانچه اش است. تلاش او اثری ندارد. چند تیر به خطا می رود. کاراکتری که ایست وود نقش آن را بازی می کند، حوصله اش سر می رود. با شرایطی شبیه به سایر آثارش» بر می گردد، به سمت خانه کوچك مستقر در دشت می رود. تفنگ خود را همراه می آورد و با آن، قوطی را درهم می کوبد. کلینت ایست وود بارها در توصیف کاراکتر سینمایی خود گفته است که کارهایی در فیلم‌هایش می کند که هرگز جان وین ـ چهرهٔ معروف فیلم های وسترن طی پنج دهه به انجام آن نمی پرداخت. برهمین اساس است که روی آوردن ایست وود به سلاحی قوی تر، برای نشانه رفتن قوطی خالی، به نوعی بازگویی طنزآلود همین حقیقت است. امّا وقتی در ادامهٔ فیلم، ایست وود دوباره سلاح بدست می گیرد، اما این بار در میان دشمنانش ـ دیگر کمتر کسی فرصت و امکان خنده و لبخند به خود می دهد و صحنه ها، بیشتر ترسناك نشان می دهد.

□

پس از درهم کوبیدن قوطی خالی و گروه دشمنانش، ویل مانی (کلینت ایست وود) حاضر است تا جواب سئوال دخترش را بدهد:... بله، من زنان و کودکان را کشته‌ام! و در لحظه ای دیگر، در رویارویی با مردانی که آماده‌ی کشتن شان شده است، می افزاید: فکر می کنم هر جانداری را در هر زمانی، از پای درآورده‌ام. ویل‌مانی با این جملات، روحیه یاغی گری‌اش را نشان می‌دهد و سپس با اجرای یك تیراندازی ترسناك، خوف را به اوج می‌رساند، بر همین منوال، طی فیلم «نابخشوده»، ایست‌وود سابقه‌ی طولانی سینمایی خود را غنی

ساخته و به گونه‌ای عمل می‌کند که گویی تکامل سبک وسترن را تا سال ۱۹۹۲ به تصویر کشیده است. این بهترین وسترنی است که کلینت ایست‌وود تابحال کارگردانی کرده است و ژرف بینانه‌ترین اثری است که او طی ۳۰ سال حکومت‌اش بعنوان بزرگترین مبتکر و ابداع‌گر سبك وسترن، پس از جان‌وین ارائه کرده است. و البته نیك می‌دانیم که این فیلم تابناك، در جوایز اسکار امسال، ۵ جایزه عمده، شامل بهترین فیلم سال، بهترین کارگردانی و بهترین هنرپیشه مرد نقش دوم را از آن خویش ساخت.

خشونت، به شکلی زننده

وسترن جدید دهه ۱۹۶۰، که شاید بتوان آنرا با دقت افزونتری، «وسترن مخدوش شده» توصیف کرد، توسط موجی هدایت و ساخته شد که سرکردگانش، «ایست‌وود»، «سرجیولئونه» و «سام پکین پا» بودند. در این آثار، تشریح بیمارگونه‌ی جزئیات، ابراز نظرات فردی و به اصطلاح قهرمانانه، و احساسات ملی‌گرایانه و جستجوی شدید اما ظاهری عدالت، نمادی چشم‌افسا داشتند. در این آثار، موج خشونت که وسترن‌های کلاسیك سعی داشتند آنرا با وارد کردن به روند توسعه‌ی شهرها، صاحب چهره‌ای انسانی‌تر سازند، به شکل زننده‌ای جاری بود. به نظر می‌رسید که این وسترن‌های بی‌ریشه لذت وسترن‌های اصیل را که به نوعی در آن نجابت و متانت دیده می‌شد، گرفته است و بجای آن، گونه‌ای از قداست، برای بازوان تواناتر را نشانده است. در این راستا بود که هیچکس به خوبی ایست‌وود، نمایانگر مرد خشن و بسیارفیزیکی و پرخاشگر این وسترن‌های متفاوت نشد. او، نماد کامل قهرمان بی‌رحم و بی‌احساس این فیلمهای تحول‌گرا اما بدون ریشه و بی‌فرهنگ بود. مردی که زخم می‌خورد، می‌غرد. آرام، اما از درون پرخاشگر است، و سلاح می‌کشد و گروه مخالفان را به تلافی رنج قبلی، تار و مار می‌کند. کسی نمی‌دانست در قیاس با وسترن نجیب دهه‌های قبل، این چه سبك ناشیوایی است. این بار، ایست‌وود، مخلوق کاملا متفاوتی می‌آفریند. با اینکه تیراندازی بزرگی براه می‌اندازد، اما آن کادربندی و پیشینه غریب ذهنی را که در وسترن‌های «اسپاگتی» فراهم می‌آمد، برمی‌چیند و هیچ شکلی از قانون و یا بی‌قانونی به آن ارزانی نمی‌دارد. اما کلام ایست‌وود، این بار به این سبب دلنشین‌تر است که او کاراکتر خود را بهتر و انسانی‌تر می‌سازد. فرق بزرگ این قصه با وسترن‌های اسپاگتی این است که مخلوق جدید، آدم خشك و توصیف نشده‌ی ظاهر شده در ناکجاآباد نیست. پیشینه‌ای دارد و به اجبار، از نو به صحنه‌ی آدمکشی وارد می‌شود. و دیگر مشخص نیست که دور و بر او قانون است یا بی‌قانونی.

یك یاغی قدیمی...

داستان «نابخشوده»، مثل بسیاری از کلاسیك‌های تاریخ وسترن، ساده اما بسیار شیرین و جذاب است:... یك یاغی قدیمی که مدتی است تابع قانون و آرام شده است، به پول احتیاج پیدا می‌کند تا برای بچه‌های خود زندگی بهتری را فراهم آورد. تصمیم می‌گیرد سلاح‌های قدیمی‌اش را که مدتی بایگانی کرده بود، تمیز کند و پول جایزه‌ای را که برای سر دو گاوچران (که یك زن را از پای درآورده‌اند) گذاشته‌اند، بدست آورد. در راه رسیدن به این هدف «ویل مانی» با دستیاری دو همکارش، «اسکوفیلد کید» (با بازی جیمز وول‌وت) و «ندلوگان» (با بازی مورگان فریمن) مجبور به مبارزه با کلانتری دیوانه مسلك، با نام بیل داجت کوچك (با بازی فراموش نشدنی جین هاکمن، برنده‌ی اسکار نقش دوم مرد، به خاطر همین فیلم) می‌شوند. در این مبارزه طولانی، بسیاری، شامل ندلوگان بهترین دوست ویل‌مانی، کشته می‌شوند و مانی، انتقام این دوست را می‌گیرد. سرانجام، یاغی قدیمی، مردان قاتل موردنظر را می‌یابد و طبعا پول جایزه را صاحب می‌شود و به تنهایی به خانه بازمی‌گردد. «نابخشوده»، تمام نشانه‌های معرف همیشگی کاراکتر و قصه‌های ایست‌وود را دارد: طنزگرایی تلخ، نشانه‌ها و راهنمایی‌های گور، کینه نسبت به مردم شهرنشین و بدبینی به کل شهرها، نگاه غریب به زن‌ها، بعنوان دردسرسازان و واسطه‌های بی‌ارزش و مهمتر از همه، صحنه‌های بزرگ تیراندازی و دوئل که به نظر می‌رسد مردم بیش از همه، خواهان آن هستند. و حتی مثل تمام وسترن‌های قبلی ایست‌وود، صحنه‌ی کتك زنی مفصل به کاراکتر او را نیز داریم که بکلی او را از شکل و ریخت می‌اندازد.

تفاوت با تمام کاراکترهای قبلی

«نابخشوده»، در هیات یك «وسترن تجدیدنظر طلب»، تمام نشانه‌ها و نمادهایی را که در این گونه فیلم‌ها سنت شده‌اند، در بردارد: زیبایی‌های مناظر سرسبز غرب، در مقابل خود، وحشی گری‌های جوامع به اصطلاح متمدن درون شهری را دارند و تعقیب هدف و نشستن در کنار آتش شب هنگام دشت، آرامش را نصیب مردانی می‌سازد که به هر شکل، از فراغت خانه دور مانده‌اند، زندگی در نزدیك مرز، چیز جالبی نیست و مانند گام گذاردن در لجن توصیف می‌شود. همان طور که در بخش‌های آغازین فیلم می‌بینیم. هنگامی که «ویل مانی»، درحال کودپاشی در مزرعه‌ی مرده خود است و همه چیز، بوی رخوت می‌دهد، اما «ویل مانی» با تمام کاراکترهای وسترن قبلی ایست‌وود یك فرق دارد و آن، مودب بودن مفرط او است. ویل مانی، نمی‌تواند خوب تیراندازی کند، قادر نیست براحتی سوار اسب ویژه‌ی کشاورزی خود شود، به آسانی تحریك و عصبانی نمی‌شود و دنبال مشروبات الکلی و زنان نیست. اینها، همه چیزهایی است که زن تازه درگذشته‌اش، در نهاد او از بین برده است. کاراکتر «ویل مانی» ایست‌وود، چنان شکیل است که می‌تواند از درون هر فیلم سنگین «جان فورد» سر برآورد. و این، همان روشی است که ایست‌وود، نماد آغازین فیلمش را حول محور آن قرار می‌دهد. همانند «جویندگان»، اثر تاریخی «فورد» (انتخاب شده بعنوان یکی از ۱۰ فیلم اول تاریخ سینما)، کاراکتر اول فیلم «نابخشوده»، در نمای اول این اثر، در بیرون خانه‌اش در نزدیکی مرز دیده می‌شود، دوربین در این نما، ظاهراً جهت و شکل متفاوتی برای هرکس برمی‌گزیند، اما نمی‌توان شك کرد که این نما، از درون و از دیدگاه روانی، یك نماد کاملا «فورد»ی است. به نظر می‌آید، سنگ نوشته‌ای از آثار او، «روبان زردی به سر داشت»، و «آقای لینکولن جوان» را با خود دارد و نظیر این دو اثر تاریخی فورد، خط سیر و حرکت خاصی را تعقیب می‌کند. در این نمای اولیه، کاراکتر ویل مانی، محصور شده در انوار خورشید در آستانه‌ی غروب، درحال چشم دوختن به قبر همسرش مشاهده می‌شود.

همه چیز، به جای اول خود

اما برخلاف قهرمانان آثار جان فورد، ویل مانی با عزیز از کف رفته‌اش، حرف نمی‌زند و نجوا نمی‌کند، او به آرمان‌های همسرش وفادار می‌ماند و بعد از این که به اندازه درازای یك فیلم، ماجرا پشت سر گذاشته می‌شود و همه چیز مصروف شکار دو قاتل می‌شود و تمام تلاش‌های همسر ویل‌مانی برای منزه کردن او، فقط به اندازه‌ی یك لحظه بی‌اثر می‌شود: همه چیز به جای اول و آرام خود رجعت می‌کند. سناریو بسیار خوب «دیوید وب پیپلز» (که از بهترین سناریوهای اوریژینال شناخته شد اما جایزه اسکار به آن تعلق نگرفت)، داستان را پله پله براساس دروغ‌هایی که طی ماجرا گفته شده است، به پیش می‌برد. آنچه ویل مانی و ندلوگان را علاوه بر نیاز به پول، بدنبال شکار دو قاتل می‌کشاند، یك نکته‌ی دروغ است و چیزی است که متفاوت با حقیقت عنوان شده است. به این دو گفته‌اند که زن مقتول، پول قاتلان را از جیب‌شان دزدیده است و آنها او را در مقام عکس‌العمل کشته‌اند. حال آنکه سرقتی رخ نداده است. دوستان زن، به مانی و لوگان، راجع به اینکه چقدر پول دارند و چقدر جایزه برای سر دو قاتل می‌گذارند، باز دروغ می‌گویند و در توصیف میزان جراحات مقتول، بازروش افراط را در پیش می‌گیرند. در تمام راه شکل‌گیری و تکامل این ماجرا، دروغ‌گویی حس می‌شود و این یاوه‌پردازی، در توصیف کاراکتر مردان نامعتدل و بدی چون «اسکوفیلدکید» و «انگلیش باب» (با بازی ریچارد هریس) نیز مشاهده می‌شود، تی وقتی در افواه گفته می‌شود که کلانتر بیل داجت، مدافع حقوق مردم است، معلوم است دروغ آشکاری گفته می‌شود. آشکار است؛ این، جامعه‌ای است که هر روز بیشتر شبیه به افسانه‌ای دروغین می‌شود. شاید هم این اظهارنظرهای ناصحیح، تظاهرها و تخطی‌ها، اجزای پستی از حماسه‌ی بزرگ غرب هستند، حماسه‌ای که از پیوند خوردن ملتها سخن می‌گوید و در رمان‌های بسیاری، از آن سخن به میان رفته است.

تقابل کاراکترها

سناریو هوشیارانه‌ی دیوید وب پیپلز، موضوعاتی جالب را به موازات یکدیگر پیش می‌برد و در چنین وضعی، تقابل بین کاراکترهای قصه را بیشتر آشکار می‌کند. بعنوان مثال، شهرت انگلیش باب و ویل مانی، پیش از آنکه به منطقهٔ «بیگ وایسکی» پا بگذارند، به آنجا رسیده است و ترس‌هایی را برانگیخته است. ادامه فیلم به ما نشان می‌دهد که در تعریف از انگلیش باب و توانایی‌اش، اغراق شده است و در نقطهٔ مقابل، توانایی ویل مانی، کمتر از آنچه هست، انعکاس یافته است. در قصه می‌بینیم که «اسکوفیلدکید» (این نام، بخاطر بافت سلاح وی که بعداً متوجه میشویم با آن حتی یك نفر را نکشته است، به وی اطلاق شده است) به این سبب به ویل مانی ملحق و در پیدا کردن دو قاتل فراری با او همداستان می‌شود که عمویش به او گفته بود ویل مانی، تواناترین هفت تیرکش غرب و از لحاظ خونسردی، مثل برف، سرد است. ویل مانی، وقتی این مساله در حضورش طرح می‌شود، می‌گوید: «من دیگر

این طور نیستم.» و این جمله، در شرایط و زمانی که او و دستیارانش به تعقیب دو قاتل ادامه می‌دهند، مداوماً به نحوی از انحاء جلوه می‌کند و ادا می‌شود. گذشته در ذهن ویل مانی، انباشته از بدکرداری، سرشار از گلوله و دعواهای مرگبار است. وقتی اسکوفیلد کید از او دربارهٔ شایعه‌ی کشته شدن دو نمایندهٔ قانون بدست او، پرس و جو می‌کند، می‌گوید: «به یاد نمی‌آورم. شاید این طور باشد». اما ندلوگان، بعداً طی صحنه‌ای دیگر، به طور خصوصی به او یادآوری می‌کند که ماموران قانون کشته شده در آن رویارویی توسط وی، نه دو نفر بلکه سه نفر بوده‌اند!

کنترل بیرحمانه

فقط ویل مانی نیست که از یک آدم شرور، به یک آدم صلح‌طلب مبدل شده است. همتای او را در کاراکتر کلانتر بیل داجت کوچک (جین هاکمن)، حافظ قانون در منطقه بیگ وایسکی می‌بینیم، بیل داجت که خود زمانی یک شرور حرفه‌ای بود، حالا با زور مطلق، شهر کوچکی را آرام نگه می‌دارد. کنترل او برشهر بیرحمانه است و ترجیح می‌دهد افرادی را که مشکوک نشان می‌دهند، در همان اول کار از پای درآورد. جین هاکمن هنرپیشه توانا و پرسابقه که امسال دومین جایزهٔ اسکار عمرش را تصاحب کرد (او در سال ۱۹۷۱ برای «ارتباط فرانسوی»، اسکار نقش اول را برد)، در مصاحبه‌ای جدید گفته است که با بازی کردن نقش این کلانتر، او را در عالم دریل گیش، سرپلیس ایالت آشوب‌زده‌ی کالیفرنیا در سال جاری فرو برده است! کاراکتر او در «نابخشوده»، کشتارش را با گرفتن جان افراد سفیدپوست شروع می‌کند اما سرانجام مجبور به کشتن یک سیاهپوست (ندلوگان، دوست نزدیک ویل‌مانی) می‌شود. «نابخشوده»، به لطایف‌الحیل می‌کوشد سیاهپوست بودن کاراکتر ندلوگان را مساله‌ای درجه آخر از نظر اهمیت جلوه دهد. حتی در صحبت کاراکترهای فیلم و شاهدان صحنه‌ی قتل ندلوگان، نمی‌شنویم که از سیاهپوست بودن او صحبت کنند. اما هرچه باشد، مرگ او، بعنوان یک عامل قربانی، اثرات روحی شگرفی بربیننده دارد. و این ندلوگان است که بیش از همه در قصه‌ی «نابخشوده»، یک مرد راستگو و راست کردار نشان می‌دهد. او گذشته را به دقت به یاد می‌آورد و در بازگویی آن، دروغ نمی‌گوید. و وقتی اولین فرد از جمع دو قاتل فراری کشته می‌شود (این فرد، قاتل بزرگتر و اصلی نیست و درحالیکه این قضیه بربیننده روشن شده است، کاراکترهای ویل‌مانی و ندلوگان از آن بی‌اطلاع‌اند) این ندلوگان است که از کشته شدن خونسردانه و دردآور او ابراز انزجار می‌نماید.

پاداش صداقت، زیرچکمه‌ها

البته هیچکدام از این صفات روشن، موجب نجات ندلوگان نمی‌شود و او پاداش صداقت‌اش را زیرچکمه‌ها و شلاق‌های بیل داجت می‌گیرد. او همانند وجدان دوست سفیدپوست خود عمل می‌کند و به او صداقت می‌آموزد و وقتی جان می‌دهد، جواز قتل و تلافی را دردست ویل مانی می‌گذارد. این شاید یک سنت ادبی باشد که در سایر کارهای هنری غرب، قابل تشخیص و حس است و نمادهایی از آن، در دیگر وسترن برجسته‌ی سال ۱۹۹۲، یعنی «آخرین موهیکان» (ساخته‌ی درخشان مایکل‌مان) نیز دیده می‌شود. معهذا، و به‌رغم اینکه «نابخشوده»، به شکل تحسین‌انگیزی، تضادهای درون جامعهٔ آمریکا را روشن می‌کند، آثار رمزآمیز تفاوت نژادی و مسئله‌ی اهمیت سیاهپوستان، همچنان ناگفته و تاکید نشده باقی می‌ماند. وقتی ندلوگان، پس از مرگ، به مظهر یک چیز ناشناخته بدل می‌گردد، ویل‌مانی خشم افزونتری برای جبران ضایعهٔ نبود او حس می‌کند. وقتی صاحب رستوران شهر، جسد کفن‌پیچ شده‌ی ندلوگان را برای نمایش، برکف سالن می‌گذارد، ویل‌مانی آنقدر خشمگین می‌شود که او را به قتل می‌رساند. کلانتر بیل داجت، بعد از کشتن ندلوگان می‌گوید این سرنوشت همه‌ی قاتلان است. اما مسئله این است که ندلوگان، حقیقت‌گراترین مرد موجود در قصه‌ی نابخشوده، در قیاس با کلانتری که با حمایت قانون او را می‌کشد، همچنین مردی که به خون‌خواهی او، عدهٔ دیگری را از پای درمی‌آورد (منظور، ویل‌مانی است)، کمتر انگیزه و کشش به قتل دارد. کشتن ندلوگان، براساس یک دروغ دیگر صورت می‌پذیرد و پی‌آمد آن، واقعه‌ای آشنا در تمام وسترن‌ها است: لحظه‌ی رسیدن حقیقت، لحظه‌ای که تیراندازی بزرگ پایان فیلم برپا می‌شود. اما آیا آنچه طی این دقایق خون‌بار، پیرامون ویل‌مانی می‌بینیم، حقیقت وجودی او است؟ او درحالیکه بی‌رحمانه دشمنان خود را نابود می‌کند، می‌گوید: هر وقت مسئلهٔ کشتن مردمان به میان آمده، خدا با من بوده است! اما آیا این ویل‌مانی، مانی حقیقی است؟ آیا او شیطان خشمگین است که راه می‌رود و تهدید می‌کند که زن و بچه‌ی هرکسی را که قصدسویی در مورد او داشته باشد، به قتل می‌رساند؟ آیا او همان کسی است که تهدید می‌کند اگر مردم شهر، جنازهٔ ندلوگان را به شکل محترمانه‌ای دفن نکنند، به شهر بازمی‌گردد تا به حساب‌شان برسد و آیا، موقع گفتن اینکه مردم شهر، در صورت آشوب‌سازی مجدد، با او طرف خواهند شد، حقیقت را اظهار می‌دارد؟ و یا به شکلی دیگر، آیا ویل‌مانی همان فردی است که در پایان فیلم، در یک نمای «جان فورد»ی دیگر، بر سر خاک به همسرش که در حال ادای احترام دیده می‌شود. بر روی این نما، جملاتی با این مضمون نقش می‌بندد: اندک زمانی بعد، ویل‌مانی، دست بچه‌هایش را گرفت و آنها را با خود به سان فرانسیسکو برد و آنجا در حرفهٔ خودش محصولات کشاورزی خشک شده، به موفقیت تجاری قابل توجهی رسید، بیننده شک می‌کند که آیا خود کلینت ایستوود پاسخ این سئوال‌ها را می‌داند یا نه؟ و آیا براستی می‌داند که ویل مانی حقیقی، کدامیک از این آدم‌ها است؟!

حضوری سرنوشت ساز

وسترن‌ها، بیشتر درباره‌ی مردان هستند و توضیح می‌دهند چه باید کرد تا یک «مرد» شد. وسترن‌های سنتی، به زنان موجود در قصه‌ها، احترامی وسیع می‌نهند و آنها را با حرمتی فراوان توصیف می‌کنند اما کلینت ایستوود، در وسترن‌هایش، این سنت را با رضای دل شکسته است. درست است که در آثار او، زنان به ظاهر حضوری بیشتر دارند، اما بنظر می‌آید روح آنان وصرف وجودشان در کار باشد و نه خودشان. به بیننده این طور القا می‌شود که چون زنان به زور خود را وارد دنیای دروغگویی و دروغ‌پردازی موجود در قصه‌ی «نابخشوده» می‌کنند، این همه بلا نازل می‌گردد. در هر دو سوی قصهٔ وجودی ویل مانی، زنان حضوری سرنوشت‌ساز دارند. یکی، زنی است که مدتها پیش همسر او شد و زندگی منزه تازه‌ای به او بخشید. و دیگران، زنانی هستند که با وعده دادن پول، او را به شکار دو قاتل فرا می‌خوانند. مشخص است که زنان دو سو، کاملاً در تضاد با یکدیگر بوده و یکی نشانه‌ی تمدن و انصاف و پاکی است و دیگران، نمادهای ضوابطی مغایر با اینها. این زنان، می‌کوشند هرآنچه را که همسر درگذشته‌ی ویل‌مانی، برای وی به وجود آورده است، محو کنند. کلودیافدرز مانی، همسر از کف رفته ویل‌مانی که در تصویر شروع فیلم، ویل‌مانی را بر سر خاکش می‌بینیم، او را از تمام پلیدی‌های زندگی قبلی‌اش پاک کرد. جملات نوشته شده بر روی تصویر می‌گویند این زن باعث شد ویل‌مانی از مشروبخواری و کشتار دست بردارد. اما وقتی این همسر نیست، ویل‌مانی، توسط زنانی دیگر به سرکردگی استرابری آلیس (با بازی فرانسیس فیشر)، بار دیگر دعوت به قتل می‌شود.

موقعیتی تازه برای رسیدن به هدف

ویل مانی مصمم است که زندگی بهتری برای فرزندان نوجوانش بسازد، اما مشخص است که او، طبق کلیشهٔ فیلم‌های وسترن، مردی رو به زوال اقتصادی است. پول پیشنهاد شده برای شکار دو قاتل، به او موقعیت تازه‌ای برای رسیدن به هدفش می‌دهد و او تصمیم می‌گیرد برای احیای زندگی اقتصادی خود و فرزندانش، برای مدتی کوتاه، گذشته سراسر برخورد خود را زنده کند و به افسانهٔ وجودی خود، شکوه جدیدی بخشد. این تراژدی است که «نابخشوده» به تصویر می‌کشد. کلینت ایستوود، دلش نمی‌خواهد تماشاگران را از فرصت دیدن برخورد بزرگش با مخالفان در بخش‌های پایانی فیلم محروم سازد و یا اینکه طی این قصه، کاراکتر ویل‌مانی را به کشتن دهد.

اشارهٔ طعنه‌آمیز

در پایان فیلم کلاسیک و بسیار درخشان «شین» (محصول ۱۹۵۳ با بازی آلن لد)، باز شاهد رویارویی یک فرد تک‌رو با گروه مخالفانش هستیم. اما ایستوود علاقه‌ای ندارد در پایان فیلم بگوید که کاراکتر ویل‌مانی به دلیل کشتارهای زیادی که انجام داد، شایسته‌ی مرگ است و او را زنده نگه می‌دارد و چنانکه پیشتر گفتیم، به یک حرفه تازه در شهری تازه سوق می‌دهد که این واقعه، شاید از واقعه‌ی مرگ احتمالی او، اسرارآمیزتر باشد. شاید این اشاره طعنه‌آمیزی است که ایستوود و دیوید وب پیپلز، به فیلمنامه‌ی «شین» دارند که در پایانش، این پیام به تصویر درمی‌آید: «قاتلان، سرنوشت خوش و زندگی طولانی ندارند.» اما در «نابخشوده»، قاتل بزرگی مثل ویل‌مانی زنده می‌ماند و شاید ایستوود می‌خواهد بگوید جامعه‌ی امروز غرب، سرشار از قاتلانی است که با زندگی خو گرفته‌اند. به نظر می‌آید چنین پایانی، کاراکتر ایستوود را پیچیدگی بیشتری می‌بخشد و تماشاگران فیلم را نیز دچار ابهام می‌کند. شاید هم در وسترن‌های قبلی، حرف‌های قشنگ به حدی بوده‌اند که کسی دوست ندارد راجع به صحت یا سقم آنها تحقیق کند و همین که امید بخشیده‌اند، کفایت کرده

است. اما «نابخشوده»ی ایست‌وود چطور؟ براستی این فیلم، به تماشاگران چه می‌بخشد؟

یك قهرمان عجیب و غیرمتعارف

به نظر می‌آید در میان تمام دروغگویان تصویرشده در قصه‌ی «نابخشوده»، و حتی فراتر از کلانتر بیل داجت که با آن نشان قانون، سادیسم خود را بر سر مردم خالی می‌کند، این ویل مانی است که عواقب خوب ماجرا را لمس می‌کند و چیزی را برای ساختن آینده به دست می‌آورد. اما او یك قهرمان عجیب و غیرمتعارف است. قهرمانی که درونش پر از «آدم‌های بد» است. بسیاری از تماشاگران فیلم‌های ایست‌وود وقتی خشونت در کاراکترهای او غلیان می‌کند و او به جان مخالفانش می‌افتد، از شادی، در پوست خود نمی‌گنجند. اما قهرمان این بار، خشونت دفع کننده‌ای دارد و وقتی خشم بر او مستولی می‌شود، بدل به یك هیولا می‌گردد. قاعدتاً وقتی او می‌گوید که قبلاً آدم بسیار بدی بود، راست می‌گوید! در تمام طول فیلم، این خود ویل مانی، و یا بهتر بگوئیم خود ایست‌وود است که با زنده شدن این افسانه، مبارزه می‌کند و نمی‌خواهد که این دیو، از درون غاروجودی‌اش بیرون آید، چون می‌داند این افسانه هیچ خوشایند نیست. او به وضوح می‌داند افسانه‌سازی در وسترن‌ها چگونه است و می‌داند چه بی‌رحمی‌هایی در کار است. او یك بار با اشاره به گذشته‌اش می‌گوید: «بیشتر غرق در مسایل خمرآور بودم». و وقتی نمی‌تواند بر اثر ضعف، سوار اسب شود، به فرزندانش می‌گوید: «اسب دارد حسابش را با من پاك می‌کند. در جوانی به آنها (اسب‌ها) بسیار ظلم می‌کردم!» او بارها راجع به اینکه چرا در گذشته مردم را می‌کشته است فکر می‌کند، اما دلایلش را به یاد نمی‌آورد. و شرح می‌دهد افرادی که با پای او با اسب می‌آمدند، از او خوششان نمی‌آمد چرا که از وی می‌ترسیدند، اما با اینکه این گذشته این همه برای او موهوم و غیرقابل لمس است، ایست‌وود هرگاه که بخواهد می‌تواند آن موجود ،ا دوباره لمس کند و آنرا دوباره، درون خود قرار دهد. همان‌طور که صنعت وسترن‌سازی غرب، هرگاه بخواهد می‌تواند قهرمان دیگری از سلسله کاراکترهای ایست‌وود و یا جان وین بسازد و راهی بازار کند، حسن بزرگ نابخشوده که ظاهراً و باطناً یك وسترن اصلاح‌گرا است، این است که خصوصیات این نوع وسترن را در کنار ویژگی‌های وسترن سنتی دارد. و درون قصهٔ خود، در مورد حقانیت هر دو سبك پرس و جو می‌کند و در کنار آن، لذت تماشای مبارزات رودرروی گروههای مخالف را با ابعاد وسیع به تماشاگران می‌دهد. و شاید بر این اساس، بتوان «نابخشوده» را یکی از فکورانه‌ترین آثار وسترن هالیوود در تمام دوران‌ها دانست.

شاید این تصورات ما است

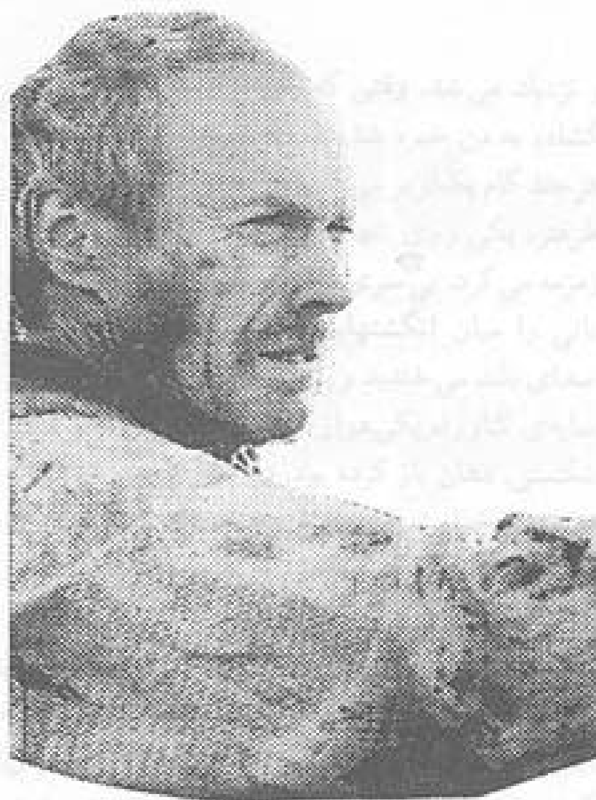
وقتی کاراکتر ویل مانی، به طور مداوم در فیلم می‌گوید که: «من دیگر مثل سابق نیستم»، بزرگترین دروغ در میان دروغ‌های پرتعداد فیلم، بر زبان جاری می‌شود. شاید این تصورات ما در آن سوی پرده است. اما همیشه باور داریم که ما تماشاگران، پس از دیدن وسترن‌های زیاد که بعضی‌شان مانند «نابخشوده» بسیار خوب هستند، قوهٔ تشخیص گروه خوب را از دسته بدداریم و چنین نیز هست. دیگر نکته‌ای که می‌توان تشخیص داد و با اطمینان کامل از آن سخن گفت، بدل شدن تدریجی و قدم به قدم کلینت ایست‌وود، به یك فیلمساز بسیار خوب و برجسته است. از همان شروع دهه ۱۹۷۰ که او تحت تأثیر «دان سیگل» کارگردان و همکار محبوبش، بازی در سری فیلم‌های «کارآگاه هاری کالاهان» را شروع کرد (این سری فیلم‌ها طی سه دهه، تاکنون به ۶ اثر رسیده است)، ایست‌وود تا حدی ظرافت را در کار خود داشت. اما کاراکتر هاری کالاهان که یك پلیس بی‌رحم و بسیار خونسرد است، پس از اینکه دان سیگل خود را کنار کشید و خود ایست‌وود از اواخر دهه ۱۹۷۰ همه کارهٔ پروژه‌های مربوطه شد، از نظر هنری در سطح پائین توقف کرد و جز این هم نمی‌توانست باشد. یك پلیس میانسال آرام و قاطع را پیش‌رو داشتیم که بسیار سرسختانه و بدون بخشش، با افراد شریر دست و پنجه نرم می‌کرد و بدون اشتباه آنها را می‌کشت.

رو به انواع دیگر

قصه، با «هری کثیف» (محصول ۱۹۷۱ و نمایش‌داده شده در تهران با نام «شکار در شهر») شروع شد و سپس با «قدرت مگنوم» (محصول ۱۹۷۳) ادامه یافت. اما ایست‌وود آنقدر دانا بود که بداند فقط با این کارآگاه پلیس، به درجات بالای هنری نرسیده و تنوع لازم را در کارش نخواهد داشت. از همان موقع که او به انواع دیگری از فیلم‌ها رو کرد، سنگ زیربنای درخشش مفرط امسال او گذاشته شد. ایست وود که سالها زیرنظر سرجیو لئونه، نماد بزرگ وسترن‌های اصلاح‌طلب اما فاقد ریشه در دهه ۱۹۶۰ بود (ذکرش را در اوایل مطلب آوردیم و «بخاطر یك مشت دلار»، «دلار سوراخ شده» و «خوب، بد، زشت»، نمونه‌های بزرگ آن موج هستند)، در سال ۱۹۷۶ با تجربه‌ی شخصی‌اش، «خوزی ولز یاغی» را ساخت که وسترن خوبی بود اما فیلم برجسته‌ای نبود. نه سال بعد از آن، پس از آنکه مرگ فیلمهای وسترن بخاطر عدم پرداختن به آن، از سوی کمپانی‌های هالیوود رسماً اعلام شده و ظاهراً مراسم به خاك‌سپاری این سبك فیلمسازی هم صورت گرفته بود، کلینت ایست‌وود، وسترن نوتری ساخت به نام «سوارکار کم‌رنگ» (محصول ۱۹۸۵). اما مانند دیگر وسترن آن سال، با نام «سیلورادو» (ساختهٔ لارنس کاسدان)، این فیلم اثر وسیعی نداشت و به نظر رسید که به راستی با قویترین محرك‌ها نمی‌شود سینمای کاملاً خفته‌ی وسترن را که ایام طلایی چهار دهه ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ را پشت سر نهاده بود، به بیداری واداشت.

همه چیز عوض شد

در این حدفاصل، کلینت ایست‌وود، تجربه‌های دیگری نیز داشت و از آن جمله بود «برانکو بیلی» (محصول ۱۹۸۰) که داستان زیبای یك خواننده موسیقی محلی بود. بازی در فیلم‌های پرطرفداری چون «گرمای شهر» (محصول ۱۹۸۴) چیزی به ایست‌وود نمی‌داد و او حتی از یك فیلم پلیسی محبوب دیگرش بنام «طناب فشرده» (محصول ۱۹۸۵ اما بدون کاراکتر هاری کالاهان) سودی نجست. همه چیز در سال ۱۹۸۸ عوض شد. هنگامی که او در یك عرصهٔ کاملاً غریبه (هر چند خود ایست‌وود می‌گوید همیشه عاشق موسیقی جاز بوده است) فیلم درخشان و تائید شده‌ی «برد» را ساخت. این فیلم، اول بار در ماه مه آن

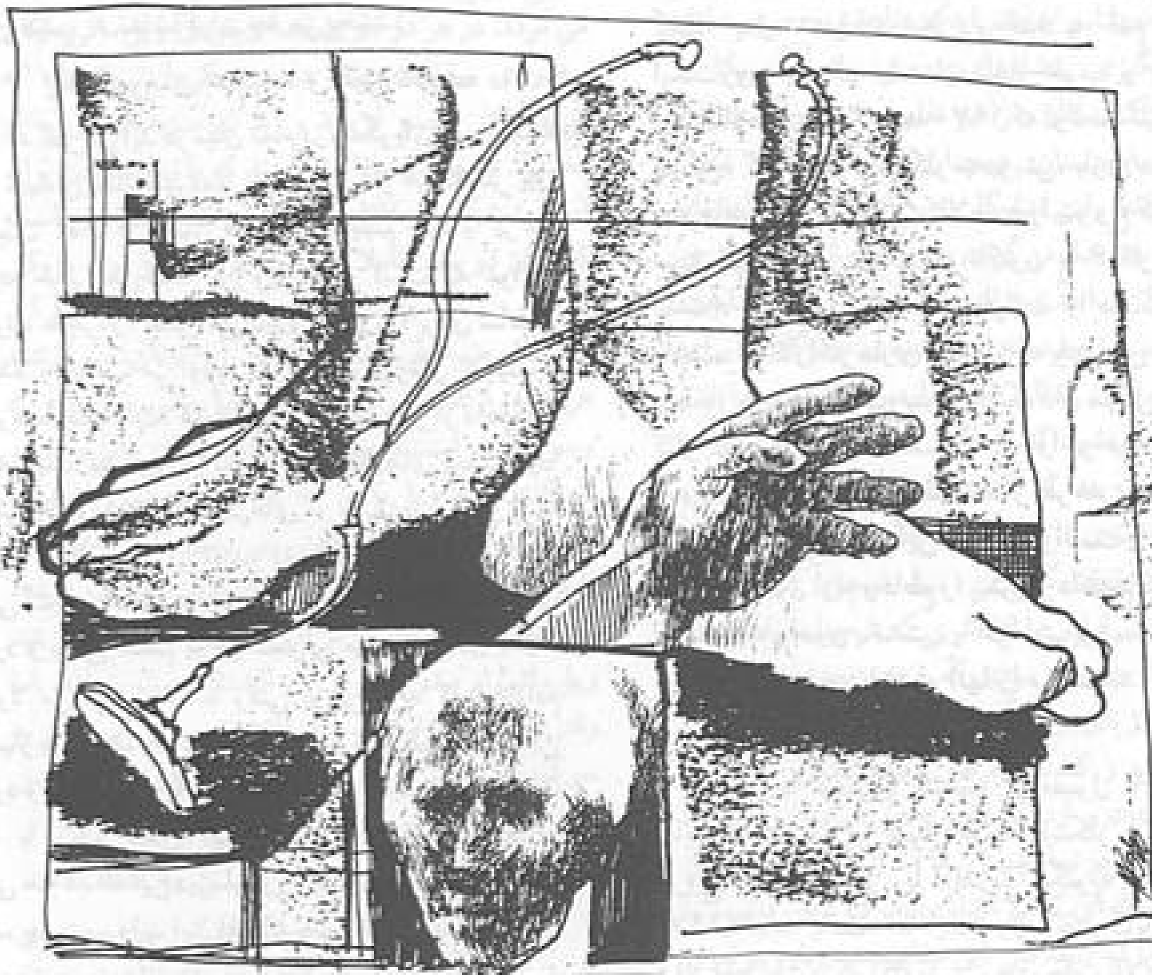


سال، در جشنواره کان عرضه شد و چشم‌ها را خیره کرد و سپس در ماه نوامبر ۱۹۸۸، در آمریکا و کانادا اکران عمومی شد. «برد»، قصه‌ی زندگی چارلی برد نوازندهٔ بزرگ ترومپت در موزیك جاز است و ایست‌وود با چنان ظرافت و موفقیتی این داستان را پرورد که کارشناسان غرق در حیرت شدند. این فیلم، نامزد دریافت چند جایزه اسکار در چند شاخه، از سوی آکادمی علوم و هنرهای سینمایی شد، اما جایزهٔ عمده‌ای به آن ندادند. آشکار بود که در شوك حاصله، سران این آکادمی هنوز قادر به باور استعداد وسیع کسی که سالها در داستانهای پرماجرای سبك و فاقد عمق بازی کرده بود، نبودند.

شگفتی بزرگتر

فیلم بعدی ایست‌وود، با نام «شکارچی سفید، قلب سیاه» که در نوامبر ۱۹۹۰ عرضه شد، شگفتی بزرگتری بود. او به طور غیرمستقیم در این فیلم، ایفاگر نقش جان هیوستون فیلمساز افسانه‌ای به هنگام ساخت فیلم «ملکه آفریقایی» در اواخر دهه ۱۹۴۰ بود. فیلم، داستان زندگی و تلاش یك فیلمساز را در آفریقا برای ساخت اثر جدیدش نشان می‌دهد و این به تحقیق خود هیوستون بود که ایست‌وود نمایانگر آن می‌شد. و سرانجام نوبت به «نابخشوده» رسید که اول بار در ماه ژوئن ۱۹۹۳ در آمریکا و کانادا و سپس در سپتامبر آن سال، به تدریج در تمام کشورهای اروپایی به نمایش درآمد و شرحش را در سطور بالا آوردیم. این فیلم، یکی از پرفروش‌ترین آثار امسال بوده است و مردم در همه جا، ریتم حرکت فیلم و قصه را بسیار پسندیده‌اند.

این ریتم، به نوعی احیاکنندهٔ سنت فیلم وسترن نیز می‌باشد که گفتیم پس از ۵ دهه زندگی پرشکوه، از اواسط دهه ۱۹۷۰ رو به مرگ کامل نهاد. بعد از اینکه «رقص با گرگ‌ها»ی کوین کاستنر، اسکار بهترین اثر سینمایی سال ۱۹۹۰ را مال خود کرد، موفقیت مشابه فیلم جدید ایست‌وود و تحسین همگان نسبت به دیگر وسترن عالی سال ۱۹۹۲ که همانا «آخرین موهیکان» به کارگردانی مایکل‌مان باشد، نشان می‌دهند که موج جدیدی از توجه نسبت به این نوع از فیلم‌ها در جهان جاری شده است. بی شك ایست‌وود، به خاطر سابقه و سهمش در زنده ماندن و به عبارت بهتر، احیا نمودن سینمای وسترن، نقشی مبهم در حال و حتی آیندهٔ این سینما بازی می‌کند.



شهامت درد

■ محمدرضا گودرزی

کم پولی نبود. نود هزار تومان. با این پول می‌شد یك سال و نیم بی‌دغدغه زندگی کرد. بیکاری. بی‌پولی. چاره‌ی دیگری نبود. دیگر زمان امّاها گذشته بود.

همان نصف شب که حاضر می‌شد، باید آن را در مشمعی یخ جا می‌دادیم. پیچیده شده در پارچه. و می‌بردیم به نشانی‌یی که خودشان داده بودند. آن وقت چك را می‌گرفتیم و فرداش پول در بانك، حاضر بود. آسوده و سر راست. بچه‌ها می‌گفتند: «اما خیلی دل می‌خواهد!»

فقط سهیل بود که می‌گفت: «دل! چه دلی؟ مگر او اولین نفر بوده یا آخرین نفر است؟!»

اینها یك طرف قضیه بود. طرف بعدی آن، پیدا کردن دکتری بود که این کار را با حداقل دستمزد قبول کند. کاوه گفت: «دکتری را در شمال شهر می‌شناسم که گاه گدار از این کارها می‌کند، ولی اجرت زیاد می‌گیرد. چیزی در حدود پنجاه هزار تومان»

من گفتم: «مگر برای خودش چقدر به ما پول می‌دهند که پنجاهش را به دکتر بدهیم؟!»

سهیل گفت: «آسمان در کار بارش است. کلید دربسته در مشتهای لرزان من است. هان، فرصت دهید یاران.»

ـ ابرها را بگذار و به زمین برگرد.

ـ ای بی‌خبران! بشارت می‌دهم شما را. اندلسی مردی طبیب، در کنج خلوت خویش، رهگشای درد شماست.

ـ سهیل! رو حرفت می‌شود حساب کرد؟

ـ مگر از من حرفی بی‌پشتوانه شنیده‌اید؟

ـ خوب بیشتر توضیح بده.

ـ همان که گفتم. طبیبی اندلسی است با دستهای خالی. ابزار پیشرفته ندارد. خودش است و اخلاصش. حتی داروی بیهوشی نیز ندارد. اما فقر آشناست. به سادگی می‌شود سفره‌ی دل در حضورش گشود.

کلاسی ندیده اما تجربه‌اش زیاد است. یعنی به قول امروزی‌ها، دکتر «تجربی» است.

باز در این روزگار وانفسا، خودش روزنه‌ای بود. می‌ماند درد عمل.

ـ تنها کاری که می‌توانی بکنی، بردن تکه‌ای لاستیك است برای گاز زدن در موقع عمل.

هرچه ساعت به یازده شب نزدیك‌تر می‌شد، دلشوره‌ام بیشتر می‌شد. سعی می‌کردم دردش را مجسم کنم، ولی مگر از دردی که تجربه نکرده‌ای، می‌توانی سخن بگویی؟ از درد گذشته، وقتی یك عمر با چیزی زندگی کردی، مشکل بتوانی با نبودش بسازی.

ساعت یازده سهیل دنبالم آمد. در طول راه از کوچه‌های زیادی عبور کردیم. اغلب تاریك و سوت و کور. گَردی سربی رنگ بر شهر پاشیده شده بود. گاهی گربه‌ای رنجور بر اثر طنین گامهای ما، پوزه از زباله‌های پراکنده برمی‌داشت و چشمهای لزج و پرحالتش را به ما می‌دوخت و باز به کار خود مشغول می‌شد. در زیر نور ماه دنده‌هاشان را می‌شد شمرد. موسیقی شب، پارسِ دلخراش سگهای ولگرد بود که به ناله بیشتر شبیه بود تا به پارس. یکی‌شان دم لای پا گذاشته با گوشهای آویخته از کنارمان گذشت. موهای بدنش در چند نقطه ریخته بود. عاقبت در کوچه‌ای بن‌بست، مقابل خانه‌ای دو طبقه توقف کردیم. دیوارهاش تا نیمه نمناك بود و بوی نم بینی را می‌آزرد. سهیل در زد. مرد لاغر اندامی در را باز کرد. سهیل را که دید، کنار رفت و داخل شدیم. توی حیاط، مرد لاغراندام با صدایی رسا گفت: «صفا آورده اید شوما.»

سهیل گفت: «وصف حالات شما خود مشوقی بود برای شتاب در کار.»

مرد، جلو افتاد. از پله‌های ساییده شده‌ی گوشه حیاط، پایین رفتیم و به زیر زمینی پراز خرده‌ریز رسیدیم. مرد، حصیری را که انتهای زیرزمین افتاده بود، پس زد. دری چوبی و رنگ و رو رفته با طرحی قدیمی پیدا شد. روی قفلِ بزرگِ آهنینی که دو لنگه‌ی در راه به هم وصل می‌کرد، کلماتی ناآشنا حك شده بود. کلمات رمز را جا به جا کرد و قفل را گشود. زیر نور چراغ قوه، پله‌هایی سنگی پیدا شد. یکباره، زمان واقعیت خود را از دست داد و ظلمت ما را بلعید. پشت سرهم حرکت می‌کردیم. به نظر می‌آمد که نور چراغ قوه، تاریکی را نقب می‌زد. پله‌های ترك خورده، به صورتی مارپیچ به عمق زمین فرو می‌رفت. پله‌ها که تمام شد به دهلیزی خنك رسیدیم. در مسیر طولانی دهلیز، گاهی قطره‌ای آب سرد از سقف به پشت گردنم می‌چکید و تکانم می‌داد. انگار تا مغز استخوان نفوذ می‌کرد. انگشتهام در جیب، مشت شده بود. ناخنم در گوشت دستم فرو می‌رفت. صدای زوزه‌ی باد، آنی قطع نمی‌شد. اما کوچکترین نسیمی نمی‌وزید. شاید از پشت دیوارها بود که صدا می‌آمد! زیر نور گذرای چراغ قوه، اشباحی کمرنگ، یك آن به چشم می‌خوردند و ناپدید می‌شدند. اما شبحی سمج و دیرپا از همان لحظه‌ی ورود، دمی راحتمان نگذاشته بود. شمشیری شناور در فضا! مادام که سرم پایین بود، سنگینی‌اش را حس می‌کردم اما چشم که بر می‌داشتم، ناپدید می‌شد.

عاقبت مرد راهنما از میان درهای متعددی که پشت سر گذاشتیم، مقابل دری توقف کرد. دو ضربه زد. درکه باز شد، یکمرتبه نور تند لامپهای متعدد، چشمهامان را زد. چند دقیقه مثل کورها سرجامان ایستادیم. کم کم اشیا درجای خود مستقر شدند. سالنی بود بزرگ با میزی چوبی دروسط که نورافکنی آن را روشن کرده بود. روی دیوارهای اطراف، جنگ افزارهایی قدیمی را به ترتیب قدمت تاریخی آویخته بودند. روی ستونهای اطراف، خطوطی باستانی به چشم می‌خورد. مرد راهنما که معلوم شد همان دکتر «تجربی» است، دست به کار شد. پیراهنش را درآورد و روی زیر پیراهنِ رکابی‌اش، پیش‌بند کثیف خون‌آلودی را بست. انگشترهای متعددش را بیرون آورد و در گوشه‌ای گذاشت. زیر آن نور تند، تازه متوجه لاغری بیش از اندازه‌ی او شدم. استخوانهاش آشکارا بیرون زده بود. رگهای دستش کاملاً برجسته بودند و زیر چشمهاش دو گودال کبود دیده می‌شد. در همین موقع نگاهم به زنی سیاه چشم افتاد که با پیراهنی تیره و بلند، کنار جعبه‌ای یخ ایستاده و کارد و ساطورهایی را که از دیوار آویخته بودند، سوهان می‌زد. مرد با صدایی زنگ‌دار به من گفت: «وگر به کاری من ایعتقاد داشته باشید. درد ناچیز و کم. وایلا...»

سری به افسوس تکان داد. دهانم خشك شده بود و قادر به سخن گفتن نبودم. حافظه‌ام از کار افتاده بود، و حسی ناآشنا، قدرت اندیشیدنم را سلب کرده بود. سهیل آهسته گفت: «با همه‌ی این حرفها، باز ضرری ندارد که لاستیك را در دهان بگذاری.» دکتر اشاره کرد که لباسم را درآورم و روی میز دراز بکشم. پاهام آشکارا می‌لرزید. اختیار اعضام از اراده‌ام خارج شده بود. صداهایی ناآشنا از حنجره‌ام خارج می‌شد. چشمهام به سهیل بود. در گوشم گفت: «شهامت داشته باش.» بعد رو کرد به دکتر و گفت: «ما هرچه فکر کردیم که «پا» به چه درد آنها می‌خورد به نتیجه‌ای نرسیدیم. اگر در این مورد چیزی می‌دانید، فکر ما را آسوده کنید.»

«دکتر از عمق چشمهای گودرفته‌اش به سهیل خیره شد. بعد، اشاره ای به زن کرد. زن با یك دست اره و با دستی دیگر چکشی را جلو آورد. دکتر در همان حال که آنها را می‌گرفت زمزمه کرد: «با این کار، شوما پای رفتن از دست می‌دهید و بی‌پا، ساکین است و سکون، غایتی آنها.»

بعد بالای سر من آمد و گفت: «اگر سرو صیدا. ناچار استیفاده از...» و چکش را نشان داد.

آنگاه گویِ نورانی سبزرنگی را مقابل چشمهام گرفت. چند بار آهسته تکان داد و درهمان حال کلماتی را تکرار کرد. بعد از مدتی این گوی را با گویی قرمز رنگ عوض کرد. این بار جمله‌اش را به وضوح می‌شنیدم که می‌گفت: «پا، عاشیق است. شوری تن دارد. خود را عطا، تا تن رها...»

حس کردم هرلحظه سست‌تر می‌شوم. ناگهان دستی، لاستیك را به زور در دهانم فرو کرد و ناخودآگاه چشمم روی هم فشرده شد. بازاری قدیمی در مقابلم بود. باریك و سرپوشیده. نورآفتاب از سوراخهایی مدور به داخل آن می‌تابید. رهگذری یك چشم از دور پیدا شد. جای خالی چشمش چون حفره‌ای سیاه دیده می‌شد. از همان دور، چشم سالمش را به من دوخته بود و نزدیك می‌شد. وقتی که رسید، ایستاد و با چشمی گشاده به من خیره شد. بعد به سرعت عبور کرد. اما هرچند گام یکبار بر می‌گشت و به من نگاه می‌کرد. آن طرفتر، یکی روی تنها پاش ایستاده بود و آوازی را زمزمه می‌کرد. بی‌سری کنار دیوار چندك زده بود و تکه نانی را میان انگشتهایش می‌چرخاند. بی‌دستی با صدای بلند می‌خندید و با سر به من اشاره می‌کرد. در سایه‌ی کنار راه یکی دراز کشیده بود که حفره‌ی خالی شکمش، دهان باز کرده بود. دندانهایم قفل شده بود. هرچه می‌خواستم فریاد بزنم، حنجره‌ام یاری نمی‌داد. یك مرتبه، عرق کرده و وحشت زده از جا پریدم. آفتاب وسط اتاق تابیده بود. خرمگسی درشت، اطرافم دور می‌زد. خون زیر تنزیب هنوز تازه بود. زنگ در تکانم داد. گوشم را تیز کردم تا متوجه شوم که چه کسی آمده است. چند لحظه بعد سهیل داخل شد. چهره‌اش گرفته بود. پتو را از رویم کنار زدم و نشستم. درد، یکمرتبه از بیخ ران بالا آمد و در تمام بدنم پیچید. رو ابروهام عرق جمع شده بود. دندان قروچه‌ای کردم و گفتم:

«چه کار کردی؟... پول را گرفتی یا نه؟»

ـ نه آنقدر که تو فکر می‌کنی.

ـ چه طور مگر؟

ـ بازی در آوردند. پنجاه تومان نقد دادند و گفتند بقیه در اقساط طولانی مدت.

عصبانی شدم و فریاد زدم: «پس آن بی‌همه چیزها چرا این حرفها را روز اول نزدند؟»

ـ من هم همین را گفتم. اما اعتراض بی‌نتیجه بود. گفتند این طور بهتر است، چون پولها دیرتر تمام می‌شود.

احساس ضعف شدیدی کردم و به پشت دراز کشیدم. چند لحظه بعد به سهیل گفتم: «قفس آن قناری را از ایوان بیاور توی اتاق، کنار پنجره بگذار.»

سهیل، بسته‌ای پول جلوم گذاشت و گفت: «این سی و سه هزار تومان. پانزده تومان سهم دکتر شد. دوتومان هم برای درست کردن چوب زیر بغل مصرف شد. باقی می‌ماند بیست فقره چك دو هزار تومانی.»

بعد رفت قناری را آورد و جای آن را طوری تنظیم کرد که همان طور درازکش هم می‌توانستم ببینمش. با اینکه می‌دانستم این قناری به هوای آزاد عادت کرده و توی اتاق نمی‌خواند. اما چاره‌ای نبود. حوصله‌ام بدجوری داشت سر می‌رفت. محاصره شده در میان دیوارهایی طبله کرده با گچ‌های فروریخته. پرده‌های نیم کنده. قابهایی واژگون با تصاویری رنگ‌پریده، لیوانی کثیف و قاشقی بی‌دسته، به سقف خیره شدم.



جایگاه سخن در اندیشهٔ ناصرخسرو

■ سعید رضا بیات ـ زنجان

من آنم که در پای خوکان نریزم
مر این قیمتی دُرّ لفظ دری را[۱]

«سخن» از یك سو، تنها دست‌افزار و کار مایهٔ سخنور است و از دیگر سو، آفریدهٔ اندیشهٔ سخن‌پرداز او. همانگونه که سخندان، برای بازتاب اندیشهٔ خود، از سخن یاری می گیرد، سخنان سخته و نوآیین نیز، برون تراویدهٔ اندیشهٔ خود او است. بدیگر زبان، کار سخن‌آفرین، این است که با سود جستن از سخن، کاخی بلند و ستوار از سخن برافرازد. هم از این رو، سخن و سخنور را، دو همزاد و دربایستِ هم می‌دانیم. در میان کسانی که، سروکاری با سخن داشته و دارند، گمان نمی‌رود، کسی همانند سخندانان ارج و ارزش سخن را دریافته باشد. هر ادب دیرینه سال پارسی، برشمارند، نویسندگان و سرایندگانی که جوانی و جان را کابین عروس سخن کرده، و زندگانی خویشتن را در پای توسن چالاك سخن نهاده‌اند. استاد ناصر خسرو قبادیانی، یکی از تابناکترین این چهره‌هاست. این نوشته، کوششی است که می خواهد، تا به گنجایشِ توان، جایگاه والای سخن و سخندانی را، از بلندای اندیشهٔ این حکیم بخرد، بنمایاند.[۲]

ناصر خسرو، آنگونه که از سروده‌هایش برمی‌آید، روزگار جوانی را، به ستایشگری از پادشاهان گذرانیده است و کاری جز، می گساری و پناه بردن به آغوش خوبان ترکستانی نداشته. از این روی است که به هنگام پیری، از گناهانِ روزگار جوانی، سرفکنده و شرمسار است.

ازخورد و برد و رفتن بیهوده هر سویی
این اند سال بود تنت چون ستور پیر
با ناز و بی‌نیاز به بیداری و به خواب
برتن حریر بودت و در گوش بانگ زیر
وان یار جفت جوی به گردتو پوی پوی
با جعد همچو قیر و دمیده دروعبیر

«ص ۱۰۲ و ص ۱۰۱»

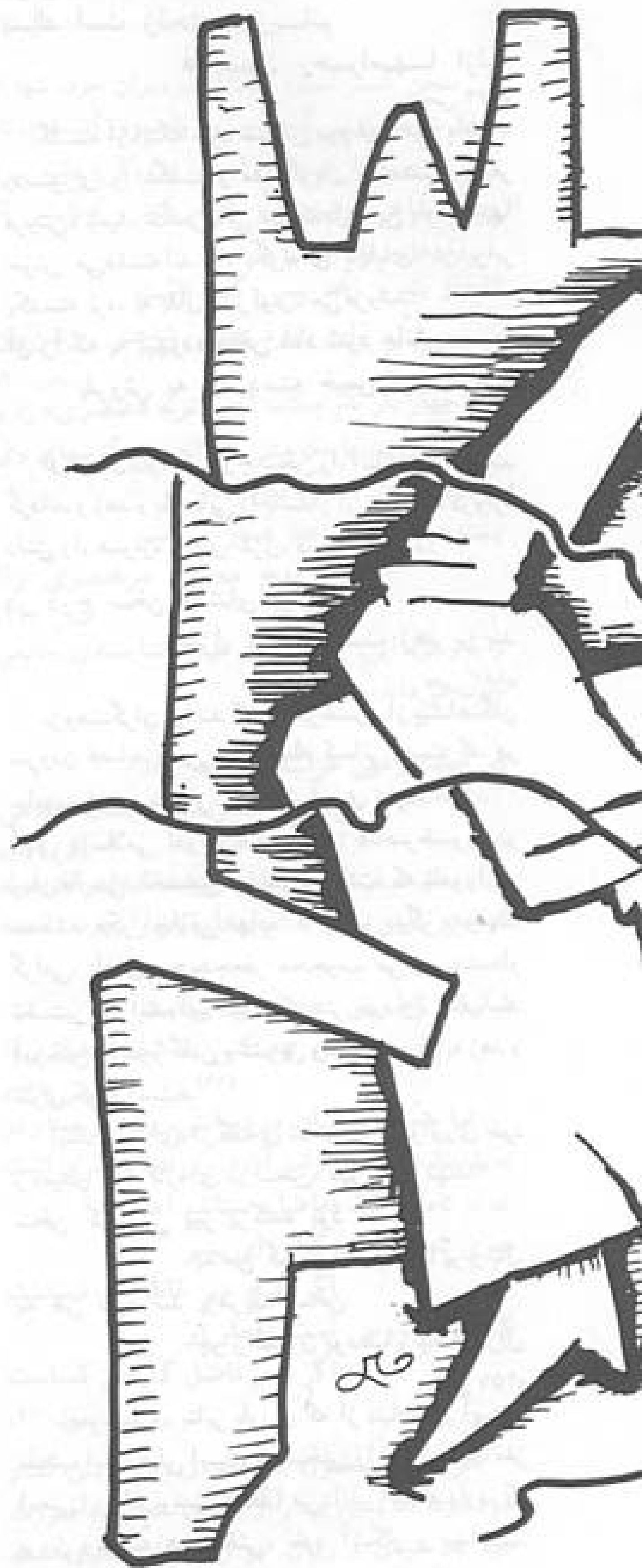
امّا، اندیشهٔ پویا و کاوشگر ناصر خسرو او را به سفری دراز آهنگ، وامی‌دارد، که گزارش این گذار و گشت، در سفرنامهٔ پربار او آمده است. این سفر هفت ساله، که بیشینهٔ آن، در ژرف‌کاوی و پوییدن جهان درون و برون می گذرد، اثری شگرف، در شورانیدن حال شاعر دارد. به گونه‌ای که پس از بازگشت، به زندگی «ستوروار» پیش پشت می کند و درون خود را، دریایی می کند، آراسته به دُرِر سخن. از آنگاه، ستایش خود را، تنها ویژهٔ خداوند، پیامبر و خاندانش می گرداند و می سراید:

صد شکر خداوند را که آزم
کم شد چو فزون شد شمار سالم
در حبّ رسول خدا و آلش
معروف چو خورشیدِ بر زوالم
وزمدحت ایشان نگر که ایدون
گشته است مطرّز بَرِ مقالم

«ص ۳۲۳»

برآن می شود، که دیگر، هیچ صاحب تخت و تاجی را نستاید و سخن جز راست بر زبان نراند و هرگز از گفته‌ی خود، نگردد:

چون طمع بریدم زمالِ شاهان
پس مدحت شاهان چرا سگالم؟...



جز راست نگویم میان خصمان
با باد نگردم که من نه نالم
«ص ۳۲۳»

و از آنگاه که زبان نمی‌گشاید، مگر به بازگفت راستی‌ها، شعر پاره‌ای از هستی و زندگیش می‌گردد. گفتار را همسنگ کردار می‌گرداند و این دو را، در سروده‌هایش به هم می‌آمیزد:

با عمل مرقول خود را راست دار
این چنان باید که باشد آن چنین
«ص ۱۱۹»

نزد ناصرخسرو گفتار و کردار نیک، جانداروی درد فرومایگی و رهنمای آدمی به سوی خوشبختی و نیک‌اختری است:

سخن به زشکرّ کزو مرد را
ز درد فرومایگی بهتریست
سخن در ره دین خردمند را
سوی سعد رهبرتر از مشتریست
گلی جز سخن دید هرگز کسی
که بی آب و بی نم همیشه طریست؟
بیاموز گفتار و کردار خوب
که‌ت این هر دو بنیاد نیک اختریست
«ص ۱۱۰»

جان به خوب سخن جاودان می‌گردد و «زنده به سخن باید گشتن». سخن است که ارزش مردم را پدیدار و او را به سوی مینو راهبری می‌کند:

شهره شود مرد به شهره سخن
شهره سخن رهبر زی جنّت است
روی متاب از سخن خوب و علم
کاین دو بدو سرای ترا بابت است
پرورش جان به سخنهای خوب
سوی خردمند مهین حسبت است
«ص ۲۶۷ و ۲۶۶»

چکامه سرای خراسان می‌گوید: همانگونه که از سرآغاز نامه، می‌توان پی به اندرون آن برد، سخن نیز، دیباچهٔ نامهٔ مردم است. تن و پیکر هر تابنده‌ای، میرنده است، امّا سخن، «یادگاری است که در این گنبد دوّار» خواهد ماند:(۳)

سخن عنوان نامه‌ی مردم آمد، هرکرا خواهی
که برخوانی بچشم گوش بنگر سوی عنوانش...
بمیرد صورت جسمی، سخن ماند زما زنده
سخندان رابراین دعوی چوخورشیدست برهانش
«ص ۲۳۲ و ۲۳۱»

از این جا است که برشته کشیدن دُرّ دَری را، تنها بهره‌ی خویشتن از زندگی می‌شمارد:

زعمر بهره همین است مر مرا که به شعر
به رشته می کنم این زرّ و درّ و مرجان را
«ص ۱۱۸»

بدین روی، هنگامی که کالبد فرسوده، و لاغر «آوارهٔ یمگان» دور از چشم مردمان، زیر تازیانهٔ تبعید، تحلیل می‌رود، خورشید تابناک سخنانش، بر اوج آسمان، درخشیدن می‌گیرد:

همچو خورشید منور سخنم پیداست
گر به فرسوده تن از چشم تو پنهانم
«ص ۱۹۶»

به گمان او، گوهر هر کس، نهفته در دل و زبان او است. وی راه جستن در دل دیگران را، آرمانشهری می‌داند، که تنها از شاهراه سخن می‌توان بدان رسید:

مرد نهان زیر دل است و زبان
دیگر یکسر گل پر صور تست
سوی خرد جز که سخن نیست مرد
او سخن و کالبدش لعبتست
جز که سخن، یافتن ملك را
هیچ نه مایه‌ست و نه نیز آلتست
جز به سخن بنده نگردد ترا
آنکس کو با تو زیك نسبت است
«ص ۲۶۷ و ۲۶۶»

در اندیشهٔ ناصر خسرو انسان را بر جانوران بسته‌زبان، افزونی دیگری نیست، مگر به داشتن عقل و سخن. داشتن همین دو ویژگی است که او را، کاروان‌سالار جانوران گردانیده:

طفیلیان تو گشتند جمله جانوران
بر این مبارك خوان و تو مهمان شده‌ای
گمان مبر که بر این کاروان بسته زبان
تو جز به عقل و سخن میر کاروان شده‌ای
«ص ۲۰۶»

گذشته از جانوران و گیاهان، گاه سخندان را، سرآمد همهٔ هستی و باشندگان می‌پندارد:

بر جانور و نبات و ارکان
سالار که کردت ای سخندان...
جز تو زهوا همی که سازد
چندین سخن چو دُر و مرجان
...
ارکان همه مر ترا مطیع‌اند
هر چند خدای راست ارکان
«ص ۳۸۴»

اگر بگوییم که، هیچ سخن‌آوری، دستکم از دیدشمار، به اندازهٔ ناصر خسرو، سخن در والایی و برتری «خرد» ندارد، به گزاف و خام، داوری نکرده‌ایم. او سخن و عقل را، همچون شاخه و برگ، وابستهٔ هم، می‌داند. بدیگر بیان، سخن را باروبری می‌داند، روییده از تخم سخن:

شاخی است خرد سخن بر او برگ
تخمی است خرد سخن ازو بر
زیر سخن است عقل پنهان
عقل است عروس و قول چادر
دانای سخن نکو کند باز
از روی عروس عقل معجر
«ص ۹۳»

در سروده‌های فرزانهٔ یمگان، دیده نمی‌شود که چامه‌ای، از آغاز تا به انجام، بر بنیادی یگانه، استوار باشد. شیوهٔ او چنین است که، چندین پنداشت را، در پیکره‌ای واحد، پی بریزد، و سپس، هر زچندی، زمینهٔ سخن را به سویی دیگر، بگرداند. امّا هم ورا، در دیوان قصیده‌ای است به شمارهٔ ۲۲۵ و در پنجاه بند، که همگی آن را، در ارج و ارزِ سخن، ساخته و پرداخته است. ما بازنده یاد، «استاد فروزانفر»، یك سخنیم در آنجا که می‌گوید: «حکیم ناصرخسرو، دوفنّ شاعری و دبیری را هنر ندانسته و پیشه می‌خواند و بخود نام شاعر نمی‌دهد و شعر را به تنهایی، فخر خود نمی‌داند.»(۴) زیرا، سرودهٔ شاعر، بارها به روشنی، بر این گفته، گواهی داده است:

شعرم بخوان و فخر مدان مر مرا به شعر
دین دان نه شعر فخر من و شعار من
«ص ۲۹۹»

امّا می‌افزاییم که، ناصرخسرو، نیکوسخن را، کلید گنج خانه‌ی حکمت و دانستگی می‌داند و (چون مردی مذهبی است، سخنی را ارزشمند می‌شمرد «کزدین بود» و جز آن را پوچ و بیهوده می‌انگارد):(۵)

کلیداست ای پسرنیکو سخن مرگنج حکمت را
درِ این گنج بر تو بی کلید گنج نگشاید
«ص ۳۹»



از این است، که روزهای زندگی را، با رنجی توانکاه، در جستن این کلید می‌سپرد و تنها پس از یافتن و اندوختن دانشهاست که، سرِنازندگی بر چرخ برین می ساید:

من اندرجستن نیکو سخن تن را بفرسودم
سَرم زین فخر در حکمت همی بر چرخ از این ساید
«ص ۳۹»

پیر دانا دلِ ادب، سخن را ابزاری می‌داند، کمر بسته‌ی دین گستری و دانایی، او به دست سخن، تاج فخر، از سرنادان برمی گیرد و آنرا، پیشِ پای خردمند، می افگند:

وزسر جاهل به سخن تاج فخر
پیش خردمند به پای افگنم
«ص ۳۰۴»

شایسته و سزاوارِ دانا مردم نمی‌داند که سخنان قیمتی خویش را، در نشست و برخاست با مردمِ نادان تباه سازند:

مرد هشیار سخندان چه سخن گوید
با گروهی همه چون غول بیابانی...
نکند با سفها مرد سخن ضایع
نان جو را که دهد زیرهٔ کرمانی
«ص ۴۳۶»

آوارهٔ یمگان، پهنهٔ سخن را، جنگ جایِ سخنور می‌داند، بر آن است که، سخندان می باید تیر سخن را، سنجیده بکار بندد. چونکه زخمِ سنان بهبودی پذیر است ولی، زخمِ زبان را نوشدارویی نیست:

حربگه مرد سخندان بسی
صعب تر از معرکه و حملت است...
قول تو تیر است و زبانت کمان
گرت بدین حرب بِدل رغبت است
هر که به تیر سخنت خسته شد
خستگی‌اش ناخوش و بی حیلت است
«ص ۲۶۶»

می گوید: برای پیمودن، کوره راه بیم‌انگیزی که نامش زندگی است، سواره باید بود. چابک سواری، برنشستهٔ سمند باد پای سخن:

آنکه بود بر سخن سوار سوار او است
آن نه سوار است کو بر اسب سوار است

وگرنه، تنها سخنی بسنده است که، بیادگی کس را، از بارگیِ خرد، گواهی دهد. شاعر هرگز، دانایی را به دارایی نمی سنجد، بلکه محک او سخن است:

هرچند به شخص همچو دانا
با چاکر و اسپ و باردایی
چون یك سخن خطا بگویی
بر جهل تو آن دهد گوایی
«ص ۲۶۱»

نه جامه و اسب، که هر خواسته و سرمایه‌ای را، به یغما رفتنی می‌داند، مگر هنرِ خداوندان سخن را، همانکه پیامبر گرامی (ص)، به‌راستی «سحرحلالش» لقب داده اند(۶):

سرمایهٔ مال مرد حکیم
ولیکن ندزدَدْش از او کس چو مال
چه چیزی است این کز شرف
رسولش لقب داد «سحر حلال»
«ص ۲۵۰»

سخن‌آور قبادیان، پای می‌فشارد که در این رهگذار بی سرو بُن، به ارجمندی سخن، در جهان هیچ



نیست. دیدن پایگاهی چنین افراخته را، چشمِ خرد باید، زیرا که «ارز سخن خوب خردمندان دانند»:

چه چیز بهتر و نیکوترَ است در دینی؟
سپاه‌نی ملکی‌نی ضیاءنی رمه‌نی
سخن شریف‌تر و بهترست سوی حکیم
زهرچه هست در این رهگذار بی‌معنی
«ص ۴۶۷»

سخن پرور گلستان ادب، گونه‌های ادبی را به یك رنگ نمی‌بیند. همان اندازه که در پند و پارسایی و حکمت، دادِ سخن را می‌دهد، دامن سخن از هزل، هجو، مدح (غیردینی) و غزل فرامی‌چیند. استاد «عبدالحسین زرین کوب» می نویسد: «ناصر خسرو، هر چند سخن را، از حیث علّو و عظمت، بر هر چیز دیگر این جهان ترجیح می‌دهد... باز تأکید میکند که، این موهبت سخن را به انسان، برای اشتغال به هجو و دروغ وگزافه نداده‌اند.»(۷)

باچشمداشت برهمین شایستگی است که بَرنام(۸) «حکیم» بس برازندهٔ او می افتد:

حکیم آن است کو از شان نندیشد نه آن نادان
که شه را شعر گوید تا مگر چیزیَش فرماید
«ص ۴۰»

پیر دری، همان‌سان که پاك جان زیست، زبان خود نیز هرگز به هجو دیگران نیالود:

پاك است زفحشها زبانم
همچون زحرامها ازارم
«ص ۱۷۲»

گذشته از اینکه خود ستایش دروغین هیچ پادشاه ودستوری را نگفت و مدح‌گویان را مشتی «شعر فروش» نامید، حکمرانانی هم، که دل بدین یاوه گوییها خوش می‌داشته‌اند را، بگونه‌ای بابابای، در برابر یکدسته تره، به بقّالِ سرکوی، می‌فروشد:

آن را که به بیهوده سخن شاد شود جانْش
بفروش به یك دسته خیس ترّه به بقّال
«ص ۲۵۵»

او سرِ آن دارد که، دُرج سخن را، انباشته از دُرَرِ پند گرداند و زهد و پارسایی را پاسدار آن سازد، تا دروازهٔ دلش را، همواره برویِ غزل، در بسته باشد:

در درج سخن بگشای بر پند
غزل را در بدست زهد بر بند
«ص ۱۸۳»

پژوهشگران برآنند که، ناصرخسرو از پیشاهنگان سرودن قصاید دینی و از جمله کسانی است که، در جامه‌سرایی، بیش از دیگران نوآوری نموده است.(۹) آقای «اسلامی ندوشن» می گوید: «ناصرخسرو، در زبان فارسی، نخستین گوینده‌ای است، که شعر را، در خدمت، فکر اخلاقی نهاده(۱۰)». نیز دیگر پژوهندهٔ گرامی، آقای محمدجعفر محجوب می نویسد: «او نخستین سراینده‌ای است که هنر خود را، وقف پند آموختن و اندرز گفتن و تشویق و ترغیب مردم به زهد و تقوی کرده است».(۱۱)

اینك نمونه‌ای، از گفته‌ی شاعر، که بر نوآوری خود و دمیدن جان تازه‌ای در سخن، مُهر قبول نهاده:

سخن کرگسی پیر برکنده بود
به من گشت طاووس با پَر و بال
به من تازه شد پژمریده سخن
چو زافسون یوسف زلیخای زال
«ص ۲۵۱»

ناصرخسرو، بنابر باوری که از بنیادهای آیین و مذهب اسماعیلی است، هر سخنی را، دارای یك مغز (معنی) و یك پوست (لفظ) می‌داند. اعتقاد دارد، که برون وپوستهٔ هر سخنی، خود آشکار و پیداست. خردمند می باید، درون و جان سخن‌ها را بجوید و بکاود:

مشك است سخن نافهٔ او خاطر دانا
معنی بود آن مشك که از نافه برآرند
«ص ۵۲۰»



باز جایی دگر فرماید:

مشک باشد لفظ و معنی بوی او
مشک بی‌بوی ای پسر خاکستر است
«ص ۳۵»

سخن گستر نستوه یمگان، در دیوان خود، تنها از چهار شاعر پارسی گویِ پیشین یا همروزگار خود، نام می‌برد. دوبار از استادانِ استاد، «رودکی» «این تیره چشم شاعر روشن‌بین» یاد می‌کند و ستایشی از سروده‌های پندآمیزش دارد:

اشعار پند و زهد بسی گفته است
این تیره چشم شاعر روشن‌بین
«ص ۹۰»

چهار بار نام چکامه‌گوی غزنه «عنصری» را بر زبان می‌راند، با نکوهشی که از مدح گوییهای وی دربارهٔ سلطان محمود دارد:

پسنده است با زهد عمّار و یاسر
کند مدح محمود مرعنصری را؟
«ص ۱۴۳»

و با وجود این، باز تنها هم او را، شایسته‌ی خادمی خود، می‌داند:

ای حجّت زمین خراسان به شعر زهد
جز طبع عنصریت نشاید به خادمی
«ص ۴۵۹»

دوبار هم از شاعری ناشناخته به نام «اهوازی» یاد آورده و نازش مردم، به سرودهای وی رابیهوده دانسته است:

نازت زطریق علم دین باید
نازش چه کنی به شعر «اهوازی»؟
«ص ۳۹۷»

اما حجّت خراسان، در دیوانش، بیش از همه و در نُه بار، نام «کسایی» رامی آورد. وی تنها شاعری است که از ناصر، لقب «فاضل» ستانده است:

سوی شعر حجّت گرای ای پسر
اگر هیچ در خاطر تو ضیاست
که دیبای رومی است اشعار او
اگر شعر فاضل کسایی کساست
«ص ۴۳۰»

سَرِ بندیان سخنور، با اینکه دربند، پیرایش گفتار خود نبود، اما بسیاری از آرایه‌های سخن، به صورت خود به خودی و روان، بر زبانِ وی جاری شده است[۱۲]. اگر مراد از گشاده زبانی (فصاحت و بلاغت) «سخن درست و شیوا و مناسب حال و مقام[۱۳]» گفتن باشد ناصر از بُن دندان بدان باور دارد:

سخن را جای باید جُست از ایرا
به میدان در، رود خوش اسب رهوار
«ص ۱۸»

از دانشهای مربوط به سخنوری که وی، نامی از آنها می برد، یکی «علم مَثَل» و بویژه امثال قرآن است. خداوند درآیهٔ «چهل و سه» از «سوره عنکبوت» فرماید: «و این مَثَل و سانها، می‌زنیم مردمان را، و درنیابد آن را، مگر دانایان» [۱۴] و به پیروی از آن است که ناصر، آموختن «علم مَثَل» را کار هر کسی نمی‌داند:

اگرد مَثَل مگرد که علم او
از طاقت تو جاهل بیرون است
«ص ۲۵۷»

برای آموختن امثال قرآن، که «ماوردی» «آن را از بزرگترین علوم قرآن می‌داند»[۱۵] می باید به دامن خاندان پیامبر چنگ زد:

بـرعلم مَثَل معتمدان آل رسـولنـد
راهت ننماید سوی آن علم جز این آل...
پُر توست مثلهای قرآن تـانگزاریش
آسان نشود بر تو نه امثال و نه اهوال
«ص ۲۵۵»

از آنجا که ناصر خسرو شاعری اندرزگوی و نصحیت گراست، در جای جای سروده‌هایش، دستانهای دلنشین پارسی را، چون نگین پربها، می‌نشاند. زیرا «لسان مَثل از خشکی و تلخی پند و اندرز صریح می کاهد و خاطر را لذّت و طبع را مسّرت می بخشد.»[۱۶] اما او گاهی از مَثَل معنای فراگیر و گستردهٔ آن را که شامل، تشبیه و کنایه نیز می‌شده است برداشت کرده مانند نمونهٔ زیر:

جهان زمین و سخن تخم و جانت دهقان است
به کشت باید مشغول بود دهقان را...
من این مَثَل که بگفتم ترا نکو مَثَل است
مَثَل پسنده بود هوشیار مردان را
«ص ۱۱۸»

چربدستی خود در «علم عروض» را هم، با یادکردی از نامِ آن فرایاد می‌آورد:

علم عروض از قیاس بسته حصاری است
نفس سخنگوی من کلید حصار است.
«ص ۴۹»

«ایجاز» در سخن را هم می‌پسندد و سخنگویان را چندین بار بدان سفارش می‌دهد:

سخن چون حکیمان نکوگوی و کوته
که سحبان به کوته سخن گشت سحبان
«ص ۸۵»

پس این گفتار را، به نباشی، از جاودانیاد «غلامحسین یوسفی» کوتاه کنیم، که نوشت: **«بارورباد ادب و فرهنگ ایران که، فرزندی گرانقدر چون ناصر خسرو در دامانِ خود پرورده است.»**[۱۷]

پی نوشت‌ها:

۱ـ «دیوان ناصر خسرو» به تصحیح «مجتبی مینوی ـ مهدی محقق» ـ ص ۱۴۳ ـ چاپ دانشگاه تهران ۱۳۷۰. همگی شواهد شعری از همین دیوان است. شمارهٔ بعد از ابیات نیز شماره صفحه‌هاست.

۲ـ چارچوبهٔ پژوهش ما، تنها دیوان شاعر است، و نه آثار دیگر او.

۳ـ چشم‌زدی است بر سرواد خواجهٔ شیراز، حافظ شیرین سخن، که فرمود:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که دراین گنبد دوّار بماند.

۴ـ «سخن و سخنوران» از بدیع الزمان فروزانفر ـ ص ۱۵۸ چاپ دوم ۱۳۵۰ ـ انتشارات خوارزمی.

۵ـ «برگهایی در آغوش باد» از «غلامحسین یوسفی» ج ۱ـ ص ۲۴۱ ـ انتشارات توس.

۶ـ چشمزدی است به: «اِنَّ مِنَ الْبَیانِ لَسِحْراً» ـ «بحارُالأنوار» ـ «محمد باقر مجلسی» ج ۱۴ ـ ص ۵۷۷ چاپ تهران ۱۳۳۳ ق.

۷ـ «سیری در شعر فارسی» ـ «عبدالحسین زرین کوب» ص ۴۳ چاپ ۱۳۶۷ چاپخانه محمدحسن علمی.

۸ـ واژهٔ «بَرْنام» پیشنهاد آقای «میرجلال الدین کزّازی» است در برابر «لقب» مندرج در کتاب «رخسار صبح».

۹ـ «دربارهٔ ادبیات و نقدادبی» ـ «خسرو فرشیدورد» ج ۱ـ ص ۱۴۴ چاپ ۱۳۶۳ انتشارات امیرکبیر.

۱۰ـ «آواها و ایماها» ـ محمدعلی اسلامی ندوشن ـ ص ۱۹۰ چاپ ۱۳۵۴، انتشارات توس.

۱۱ـ «سبک خراسانی در شعر فارسی»، «محمدجعفر محجوب» ص۵۰۹، چاپ ۱۳۴۵، از انتشارات سازمان تربیت معلم.

۱۲ـ برخی از این آرایه‌ها را «مهدی محقق» در کتاب «تحلیل اشعار ناصر خسرو» بخش «صنعت در شعر ناصرخسرو» گرد آورده است. چاپ دانشگاه تهران، سال۱۳۶۸.

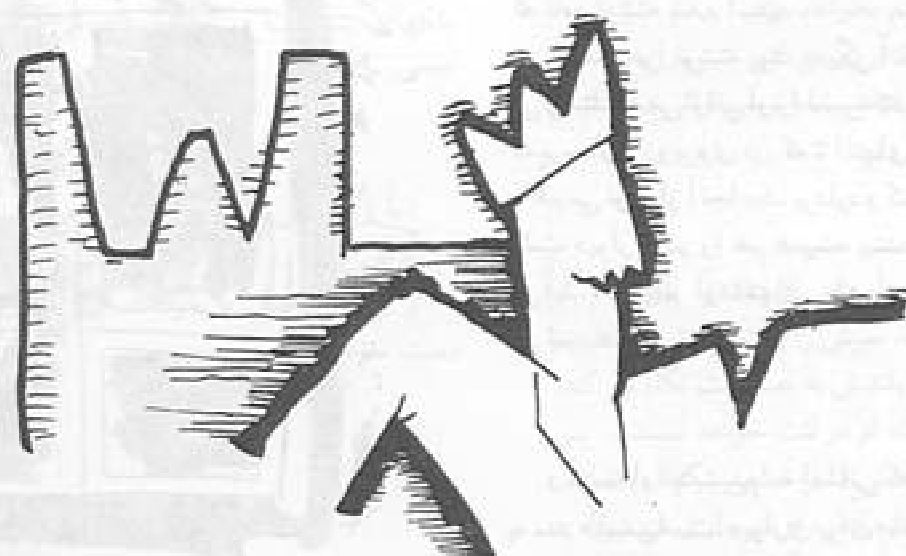
۱۳ـ «فنون بلاغت و صناعات ادبی»، «جلال‌الدین همایی»، ص۱۰، چاپ سوم ۱۳۶۴.

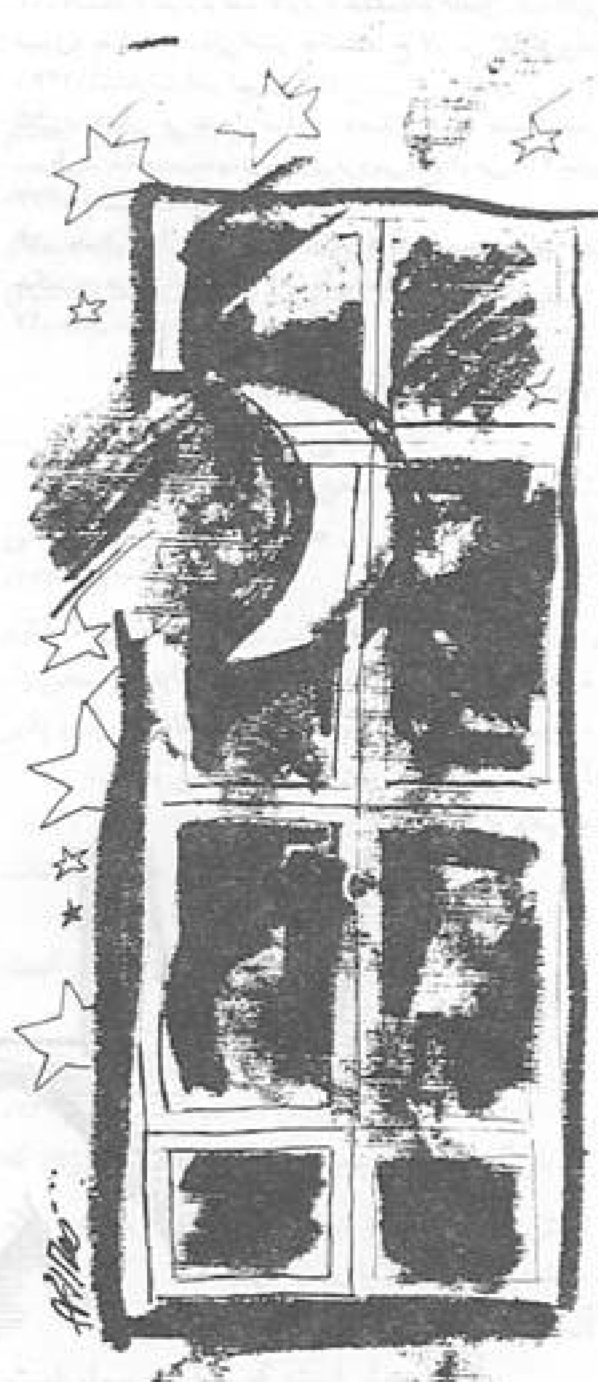
۱۴ـ «کشف الأسرار و عُدَّة الابرار»، تألیف «ابوالفضل رشیدالدین میبدی» به اهتمام «علی‌اصغر حکمت»، ج ۷، ص ۳۸۳، چاپ ۱۳۶۱، انتشارات امیرکبیر.

۱۵ـ «الاتقان فی‌علوم القرآن»، «جلال‌الدین عبدالرحمن سیوطی»، به قلم «سیدمهدی حائری قزوینی»، ج ۲، ص ۴۱۱ چاپ ۱۳۶۳، انتشارات امیرکبیر

۱۶ـ «امثال قرآن فصلی از تاریخ قرآن کریم»، «علی‌اصغر حکمت»، ص ۲، چاپ ۱۳۶۱، چاپ بنیاد قرآن.

۱۷ـ همان مرجع شماره ۵ ص ۲۵۹.





شبِ انتظارِ پنجره

□ مهرداد حجتی

به تازگی نامه‌ای بدستم رسید. از یك دوست، نوشته بود که به زودی خواهد مُرد. نوشته بود که مرگ را چند بار در هیئت ملاقات کننده‌ای که به نزدش می‌آمده، دیده است و هر بار وضوحِ بیشتری نسبت به گذشته داشته است. ملاقات کننده از دور که می‌آمد، جلب توجه می‌کرد، اما حرفی نمی‌زد. (شاید لزومی نداشته است که حرفی بزند.) می‌ایستاد و نگاه می‌کرد که وی چگونه از میان پلك‌های نیمه باز او را می‌پاید. بعد هم می‌رفته است. دفعهٔ بعد که می‌آمد، جلوتر از بار پیش می‌ایستاد. و این کار ادامه داشته تا همین روزی که نامه نوشته شده است.

دوستِ من نوشته بود: «دیگر آنقدر به من نزدیك می‌ایستد که می‌توانم او را لمس کنم. تختم را گفته‌ام که پرستار از روبروی در، که تا انتهای راهروی طولانی را هم می‌توان از آنجا دید، بردارد و کنار پنجره بگذارد، پشتِ دیوار و در را هم همیشه ببندد. تا وقتی که او می‌آید. آن هم از انتهای راهرو، نبینم که نزدیك می‌شود.»

و من به او اندیشیدم. به انسانی که دیوار و پنجره را به مدد طلبیده است. دیواری برای مانع شدن از تعقیب و پنجره‌ای برای دل کندن و رفتن.

دوستم نوشته بود: «پرستار امتناع کرد. گفت: اجازه ندارم جای تخت را عوض کنم. ضمناً در هم باید همیشه باز باشد.»

دوستم حتماً تا آمدن مرگ پلك نخواهد زد. پنجره از او دور خواهد ماند و دیوار هیچ فاصله‌ای ایجاد نخواهد کرد.

او خواهد ماند و مرگ خواهد آمد. از همان انتهای راهروی طولانی، تا پای تخت. و این بار شاید دوست خستهٔ من، دستِ مرگ را بفشارد.

«راهروی طولانی، دری که به سوی آن گشوده است و کسی که از انتهای آن می‌آید. اینچنین دوستم دلمشغولیِ جدی‌یی یافته بود. مرگ که هر روز می‌آید و هر باره، نوتر از پیش!»

با خود می‌اندیشی این چگونه است؟ مرگ چند بار به دیدار کسی می‌آید؟

نامه هنوز در مقابل دیدگانت است و تو مانده‌ای که آن را چه پاسخی؟

توصیه به پنجره، نه دیوار. و می‌نویسی. آن قدر می‌نویسی که دستت از تك و تا می‌افتد. انبوهی از کاغذ و نوشته جلو دیدگانت انبار شده است. اما همه نیمه تمام. هیچ یك به آخر نرسیده‌اند.

بار دیگر می‌آغازی. نمی‌خواهی «توصیه‌نامه» باشد. پس باید بیندیشی. در خودت فرو رفته‌ای که می‌بینی کسی روی تو خم شده است و دارد صدایت می‌کند.

ـ «آقا با شما هستم. کتابخانه تعطیل شده. تشریف نمی‌برین؟»

و تو متعجب نگاهش می‌کنی. انگار که غریبه‌ای وارد اتاقت شده است. ولی خوب که دقت می‌کنی می‌بینی توی کتابخانه‌ای و او هم کتابدار است. به ناچار بر می‌خیزی و از کتابخانه بیرون می‌زنی. هنوز توی فکری که چگونه می‌توانی یکی از نامه‌ها را به پایان بری. و داری روی آخری فکر می‌کنی. روی جملات که خوب کنار هم ردیف شوند و... که روی پاگرد پله‌ها کسی روبرویت می‌ایستد. خوب که نگاهش می‌کنی می‌بینی اوست. و دارد می‌خندد. چهرهٔ خندانش تو را هم به تبسّم وا می‌دارد. خوشحال می‌شوی. خودش است. خود او!

نمی‌دانی چگونه خوشحالی‌ات را بروز دهی. او را در آغوش می‌کشی و دستش را می‌گیری و با او دو پله یکی می‌کنی تا به جایی خلوت بروی.

توی حیاط دانشگاه روی یك نیمکت، توی آفتاب نیمه جان یك بعد از ظهر پاییزی کنار او می‌نشینی. دلت می‌خواهد پس از این همه مدت که او را ندیده‌ای، حالا خوب ببینی. سیر. با دو چشمت او را به سان تشنه‌ای چون آب بنوشی. آبی زلال و گوارا، بی‌آنکه قطره‌ای از لای انگشتان لرزانت فرو ریزد و هدر رود!

و می‌نوشی. تند و تند. او پیمانه پیمانه در تو جاری می‌شود و تو سیراب نمی‌شوی. حتی تشنه‌تر هم می‌شوی. آنقدر تشنه می‌شوی که می‌خواهی خودت چشمه شوی و فوران کنی.

او اینک نزد تو است. او سالم است. بی دغدغه‌ای نزد تو نشسته است؛ روی نیمکت و تو می‌توانی در چشمانش شادی ایام دیرین را باز خوانی. تو می‌توانی دستانش را در دست بگیری و به چشمانش چشم بدوزی تا او آرامش رفته از جانت را به تو باز گرداند.

دیگر فراموش کرده‌ای غمنامه‌های نیمه تمام و اندوه انتظارِ تلخِ دوست را.

«نه، حتی اندیشه‌ای اینچنین تو را محزون خواهد کرد. به آن نخواهی اندیشید. آنچه که در کنار داری، روی نیمکت حکایتی تازه است. آن را دریاب!»

پس محکم‌تر دستانش را در دست می‌فشاری. شانه‌ها را به هم می‌دهید و می‌نشینید. و به بید مجنون رُسته در جوی حیاط، آسمان که ابرهای گل کلمی را اینجا و آنجای سینه‌اش نشانده است و باد که آرام و سرد شاخهٔ درختان را تکان می‌دهد، نگاه می‌کنی.

او هم نگاه می‌کند. همه چیز را. هر آنچه را که تو می‌بینی.

قصد برخاستن و رفتن نداری. نمی‌خواهی دل بکنی. هنوز آفتاب هست. پس می‌نشینی. چند تار مو را که بر پیشانی‌اش ریخته است به نرمی کنار می‌زنی. او پلك نمی‌زند. چشم از چشم تو بر نمی‌دارد.

گویی او نیز تشنه است. آنسان که تو تشنه‌ای. چنان می‌نماید که هیچگاه تو را ندیده است. دستِ تو را می‌فشارد و خودش را تنگ‌تر در کنارت جای می‌دهد.

و تو می‌فهمی که سردش است. می‌بایست بروی. او نیز با تو خواهد آمد. تو می‌دانی که او جز تو در این شهر کسی را ندارد.

افق از زرد به سرخ، رنگ باخته است که برمی‌خیزی. در آن دم می‌انگاری که همهٔ برگهایی که بر زمین ریخته‌اند رنگ غروب را دارند.

دایرهٔ سرخ را هنوز در افق می‌بینی که از حیاط دانشگاه بیرون می‌زنی. شانه به شانهٔ او. می‌خواهی با او قدم بزنی. در پیاده‌روهای خلوت و یادی از گذشته بکنی.

آن زمان که او بود و تو در کنارش ساعتها می‌رفتی، بی‌آن که خسته شوی. و می‌نشستی بی‌آن که بدانی وقت گذشته است.

و غروب که می‌رسید. سایه‌ها خبر می‌کردند. و تو برمی‌خاستی دست در دست او تا خانه پیاده می‌رفتی.

در خانه می‌نشستی؛ کنار پنجره و افق را که دیگر ستاره باران بود، نشانش می‌دادی. ستارهٔ شمال را می‌یافتی و چشمکش را پاسخ می‌دادی تا او لختی با شوخی تو به نشاط آید که نشاط او جان تو را تازه می‌کرد.

اتاق انتظارت را می‌کشد که می‌رسی. دست در دست او به سان ایام پیشین.

پنجره گویی می‌دانسته که تو با او خواهی آمد. برق شادی را در نگاهش می‌توان دید، وقتی که شمع را روشن می‌کنی.

برق نیست نمی‌توانی صفحه بگذاری. یك آهنگ قدیمی. یك یاد یا خاطره. با صدای دلنشین خواننده‌ای که آرام می‌خواند.

و می‌دانی این نیز فراموش خواهد شد. ـ بی برقی و خاموشی ـ و تو در کنار او اتاق را روشن‌تر از پیش خواهی دید. روشن‌تر از آن شب که او نبود و تو تنها نشسته پای پنجره، آسمانِ بی ستاره را می‌نگریستی. و پنجره آن شب نمی‌خندید. شمع هم خاموش در شمعدانیِ نقره نشسته بود، کنار آینه.

شوقِ رفته با برق را، با شمع به پنجره بازمی‌گردانی. اتاق را بیش از این به انتظار خنده‌های او نمی‌گذاری، چرا که نادیده کتابهای چیده شده برمیز را واژگون کرده‌ای. او که می‌خندد. جان تو لبریز از شعف می‌شود. درونت چون باغی می‌شود، سرسبز. با درختانی انبوه که میوه‌های آبدار شادی بر شاخسارشان روییده است. و دم به دم انبوه و انبوه‌تر می‌شوند. تپه‌های شوق تا دور دست‌ها رفته‌اند و آفتاب طلایی همه جا گسترده است. ـ چه بوی طربی می‌آید وقتی که جانت می‌بوید ـ

دلت می‌خواهد زمان به کندی سپری شود. فرصت را از دست نمی‌دهی. صندلی‌ات را جلوتر می‌بری تا نزدیکی او. آن قدر نزدیك که هُرمِ نفسهایش را بر پوست صورت و گردنت حس می‌کنی. می‌دانی که برق به زودی نخواهد آمد و تو شمع را تا آن نزدیکی آورده‌ای که چهرهٔ او را در نور لرزان آن ببینی. نور، سایهٔ مژگان او را بلندتر می‌کند. همچنانکه نخل مرداب را با سایه‌های بلند و لرزان بر دیوار اتاق نشانده است.

تو خوشحالی از اینکه او خسته نیست و تو می‌توانی بازهم تا پاسی از شب با او بیدار باشی؛ پشت پنجره و آسمانی را که رفته رفته ابرهای مهاجر همهٔ گستره‌اش را می‌گیرند، تماشا کنی.

ـ سفر ابر در آسمانِ شب و پنهان شدن ستارگان در پشت توده‌های مخملی سپید و شاید هم خاکستری! ـ

با این منظره ناگاه به یادت می‌آید که او بیش از این شب در کنارت نخواهد بود. او خواهد رفت. شاید با سپیده!

و تو آرزو می‌کنی که شب به اندازهٔ یك قرن، نه، حتی بیشتر از آن به درازا بکشد. بعد هم می‌خندی، بلند. به خودت. به اینکه تا او هست سپیده را می‌خواهی چه کار؟ مگرنه این است که سپیده را، روز را، طلوع را، خورشید را، هستی را و هرآنچه را که دوست می‌داری به خاطر او می‌خواهی؟ پس وقتی که او نباشد... سپیده هم نخواهد بود.

و این بار مصرانه آرزو می‌کنی شبی را به وسعت همهٔ زمانها: مادام که او هست و تو می‌توانی در کنارش آرام گیری.

خنده‌اش گرفته است. از خندهٔ نابهنگام تو خنده‌اش گرفته است. سرش را بر شانه‌ات می‌گذارد و دزدانه از میان مژگان بلندش به چشمانت نگاه می‌کند.

تو می‌دانی که نگاه او در تنت خواهد نشست. پس می‌گذاری تا داغ نگاهش را بر تمامی پیکرت بنشاند.

مثلِ آبی زلال قطره قطره در تو جاری می‌شود. به درونت سر ریز می‌شود و بی آنکه تو سیراب شوی لحظه به لحظه تشنه‌تر از لحظهٔ پیش او را طلب می‌کنی.

چند قطره از درز پنجره به درون راه می‌یابد. تو سردت است. تن برهنه‌ات را زیر پتو پنهان کرده‌ای. اما باز هم سردت است. فکر می‌کنی از باران است و باد که مدام قطرات را به پنجره می‌کوبد.

شمع تا آخر سوخته است. ترکیب زیبایی از شمع ذوب شده باقی است. می‌خواهی لبخند بزنی. اما نمی‌توانی. لبانت گویی ماسیده‌اند. نگران می‌شوی. می‌خواهی نیمخیز شوی و کسی را فرا بخوانی. اما توان نشستن نداری. نمی‌توانی سرت را بلند کنی. در همان حالت خوابیده سعی می‌کنی کاری بکنی. آرواره‌هایت به هم قفل شده‌اند قدرت باز کردنشان را نداری. می‌خواهی دستانت را حرکت دهی تا شاید با انداختن شی‌ئی بر زمین توجه کسی را جلب کنی. اما دستانت هم حس ندارند. حرکت نمی‌کنند. پاهایت نیز چنین‌اند. درمانده می‌شوی. نمی‌دانی که چه باید بکنی؟ سرما تمام تنت را فرا گرفته است. از پتو هم کاری ساخته نیست.

اما هنوز می‌توانی ببینی. همان گونه که هنوز می‌توانی بیندیشی. و همین بیش از هر چیز تو را آزار می‌دهد.

و می‌اندیشی که، ای کاش می‌توانستی نیندیشی!

پلکهایت را به اراده برهم می‌نهی و قصد می‌کنی که دیگر نیندیشی. اما نمی‌توانی. اندیشه مادامی که «هستی» با تو هست.

ورایِ پلك‌ها تصویر کسی را می‌بینی که عریان در برابرت ایستاده است. تصویر دوست. همانی که بود باور می‌کنی که او است. هنوز او از ذهنت نرفته است. سرما به ذهنت راه نیافته است. آنجا هنوز با حضورِ او گرم است!

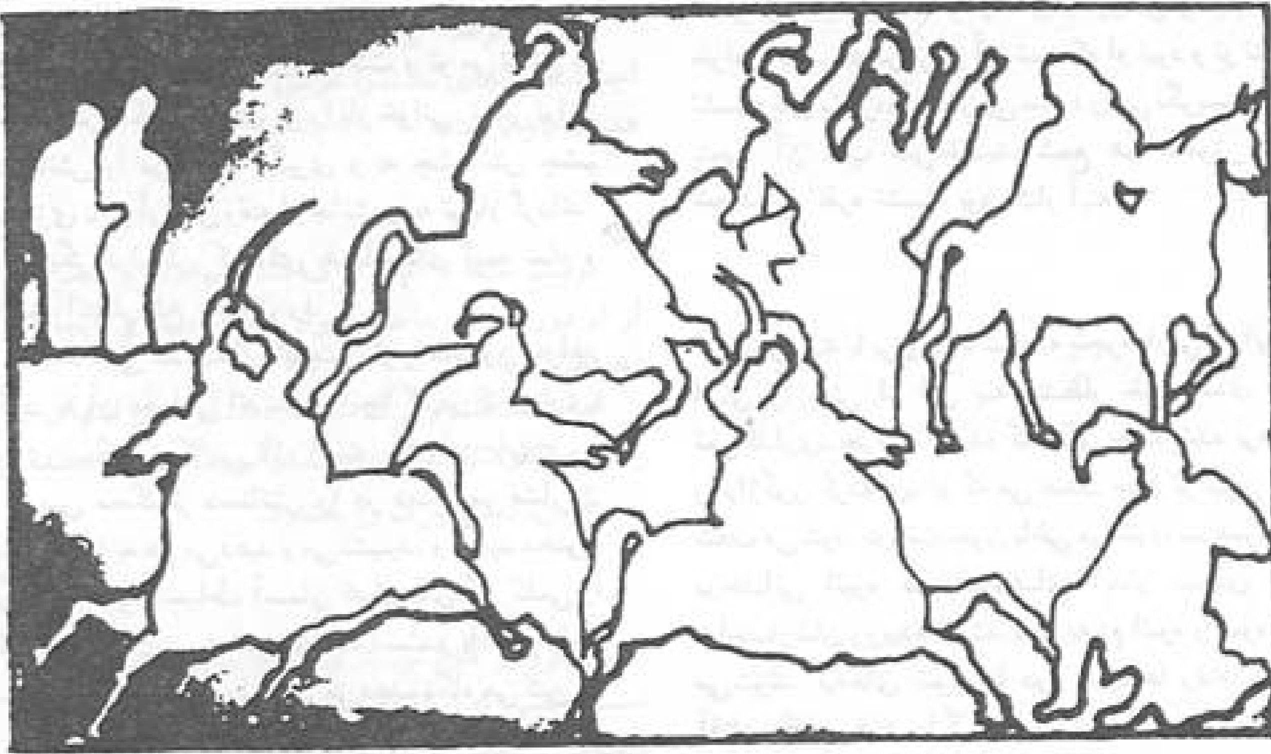
تنِ خودت را فراموش می‌کنی. به او می‌اندیشی که چگونه در تو ماند و جاودانه شد. و یادت می‌آید که شب را طولانی خواسته بودی. آن قدر طولانی که هرگز آن را پایانی نباشد. حتی سپیده فدای «او» شده بود!

حس می‌کنی او هست. هنوز همچنان تورا ازورای پلکهای بسته‌ات می‌نگرد. پلك می‌گشایی تا او را ببینی.

اما راهرویی دراز و طولانی می‌بینی و ملاقات کننده‌ای که از دور خرامان خرامان به سویت می‌آید.

و تو می‌اندیشی با خود که این بار، او حتما با تو دست خواهد داد. □

یك زمان گرییم در این انجمن
بر حسین(ع) یعنی برای خویشتن



● ردیابی تعزیه
در نمایش های سنتی ایران

چه خون افتاد در دلها...

راستگویان حجازی به نوا می گویند
«که حسین(ع) کشته شد از جور مخالف به عراق»

■ از: داود اسماعیلی

● مقدمه

نمایش های سنتی ملل متنوع جهان، بی گمان از مراسم آئینی آنها مایه گرفته است. چنان که هنر نمایش در یونان زاییده مراسم ویژه‌ای است که به منظور ستایش از «دیونوسوس» رب‌النوع شراب، فرزند «زئوس» خدای خدایان و «سمله» برگزار می‌شده است. این مراسم به صورت چهار جشنواره در مناطق مختلف به اجرا در می آمده که عبارت بوده‌اند از:

۱ـ جشنواره انگورچینی. Festival of Vintage
۲ـ جشنواره شراب اندازی. (Lenaea) Festival of Winepress
۳ـ جشنواره چشیدن شراب. (Anthesteria) Festival of Tasting
۴ـ جشنواره سپاس. Festival of Clebration

ارسطو نیز در رسالهٔ «بوطیقا» شرح داده است که «نمایش» از درون همین مراسم و از تغییر و تحولی که در گروه همسرایان «دیونوسوسی» صورت گرفته بود به وجود آمده است. پیدایش نمایش در ایران نیز به همین شیوه قابل بررسی و تأمل است.

نمایش در ایران

نمایش های سنتی ایران، از مراسم آئینی و نیایشی بسیار کهن ایرانی که از بار فرهنگی وسیع‌تر و غنی تری نسبت به یونان و سایر مناطق جهان برخوردار بود... ریشه گرفته بود. لکن متاسفانه با تهاجم بیگانگان به ایران و سلطه طولانی آنها در ادوار مختلف تاریخی و به دلیل گسترش استیلای فرهنگی آنها که با هدف محو کامل هویت ملی و قومی ایرانی اعمال می شد، آثار فرهنگی، علمی، هنری و تمامی مراسم ویژه سنتی آئینی و آداب و رسوم سیاسی و اجتماعی ایران به دست فراموشی و نابودی سپرده شد و امروزه هیچ سندی از چگونگی آنها در دست نیست. تنها اخباری ناچیز که هیچ نشانی از اعصار گذشته و کیفیت فرهنگی آن دوران ندارد از لابلای متون متعلق به قرون اخیر به دست ما رسیده است که در بعضی از این متون به گونه‌ای ناقص و مختصر تعاریفی از کیفیات عناصر نمایشی و اشکال نمایش های سنتی ایران در چند صد سال اخیر ثبت شده است.

در ایران گذشته از مراسمی که هنگام شخم زمین، کاشتن بذور، دفع آفات، برداشت محصول و شکرگزاری اجرا می شده، مراسم متعددی برای گرامی‌داشت تغییر فصول مانند فرا رسیدن بهار و زنده شدن طبیعت، برای گرامی داشت «گاهبنار»ها و مناسبت‌های آنها، آفرینش کائنات، آفرینش حیات طبیعی، گیاهان، حیوانات، انسان و زرتشت... همچنین برای تقدیس آب، آتش و گیاه «هوم»، برگزار می شده است. اما علاوه بر اینها مراسم ویژه آئینی اسطوره‌ای با مفاهیم متنوع و از جمله مهم‌ترین آنها: یاری «اورمزد» برای پیروزی بر «اهریمن» به منظور رهایی جهان و آفریدگان اورمزد از چنگ اهریمن و دستیارانش برگزار می شده است، ستایش هوشنگ و بزرگداشت واقعه دست یافتن بر آتش و جشن سده، بزرگداشت حماسه فریدون و کاوه و پیروزی بر ضحاك، بزرگداشت حماسه آرش، بزرگداشت سیاووش و اجرای مداوم «سوگ واره»ی سیاووش،... اینها و شاید صدها موضوع دیگر که از مفاهیم فرهنگی بسیار ارزشمندی بار گرفته بودند مادر، منبع و دست‌مایه‌های محتوایی نمایش‌های سنتی ایران بوده اند ولی امروزه به دلایلی که ذکر شد از بین رفته و چگونگی آنها نیز فراموش شده اند و ما از آنها بی خبر مانده‌ایم. اشاراتی بسیار مبهم در متون قدیمی این حقایق را اثبات می کند مانند تاریخ بخارا که ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی در آن می نویسد:

«مردمان بخارا را در کشتن سیاووش نوحه‌هاست، چنان که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است.»

شعر فردوسی نیز گویای انجام نمایش‌هایی آئینی بوده که به هدف نیایش داشته‌اند:

به پیروزی اندر نمایش کنید
جهان آفرین را نیایش کنید

اما، اشکال مختلف نمایش و عناصر نمایشی که در حال حاضر در ایران جریان دارد (جز اشکال نمایشی که از سایر ملل گرفته شده است)...

... بر اثر تحولاتی که به لحاظ جانشینی دین مقدس اسلام و فلسفه اسلامی به جای آئین زرتشت و سایر آئین هایی که در گذشته مطرح بوده است، شکل گرفته و با اندك تغییراتی تا امروز ادامه پیدا کرده است و هدف این مطلب پرداختن به همین کیفیت کنونی آن، بویژه بررسی و ارزیابی یکی از اشکال آن یعنی «تعزیه» است.

*

نمایش‌های سنتی ایران را باید به طور کلی به سه گروه تقسیم کرد:

گروه اول نمایش‌های عروسکی و خیمه شب بازی و کلیه اشکال تابعه آن.

گروه دوم نمایش‌های شاد که به نمایش «روی حوضی» معروف شده اند و سایر اشکال متعلق به همین گروه.

گروه سوم مجموعه نمایش‌هایی که «شبیه خوانی» نام گرفته و انواع آن.

البته در حوزه نمایش‌های سنتی اشکالی وجود دارد که اجرای آنها تك نفره یا دو نفره است مانند؛ نقالی، پردهٔ خوانی، معرکه‌گیری،... واقعه خوانی. «شبیه خوانی» واژه ای است که مفهوم «نمایش» از آن به خوبی ادراك می شود و مسبوق به سابقه ای تاریخی و تقریباً طولانی است.

دکتر جابر عناصری استاد نمایش‌های آئینی دانشکده هنرهای زیبای تهران در کتاب «نمایش و نیایش در ایران» صفحه ۱۲۳ در مورد شبیه خوانی می نویسد: «...اصطلاح «شبیه» از قدیم هم برای واقعه ای که به وسیله شبیه خوان‌ها تعریف می شد و هم در مورد هر یك از افراد واقعه به کار می‌رفت و در معنای اخیر، عبارت از نقشی است که شبیه خوان اجرا می کند.»

«شبیه خوانی» اشکال گوناگونی دارد که یکی از آنها «تعزیه» است که به بیان صحیح «سوگ واره» محسوب می شود. «تعزیه» غم نامه و سوگواره ای است منظوم و منثور از شرح بلایا و مصائبی که بر پیامبران عظیم الشان و بر شهسوار اسلام، اسوه علم و تقوی و یگانه منظور و مقصود آفرینش حضرت علی بن ابیطالب(ع) و اهل بیت آن راد مرد بزرگ بویژه جگر گوشه رسول اکرم(ص)، سالار شهیدان، حماسه ساز کربلا حسین بن علی(ع) و قمر بنی هاشم عباس بن علی(ع) و خواهر گرانقدر ایشان زینب کبری(س) وارد شده است و منظور از اجرای این متون، زنده نگهداشتن کیفیت این وقایع و بلایا و یادآوری مظلومیت آنها، و تاکید بر نکاتی است که حقانیت آنها را بیان می‌کند و بالاخره متوجه کردن مخاطبین به ضرورت تداوم راه آن مظلومان و شهیدان والا مقام است.

شکل دیگری از «شبیه خوانی»، نمایش‌های شادی آور است. در این شکل از «شبیه خوانی» از یك سو با طنز به هجو اعمال، افعال و افکار ظالمان، ستمگران و اشقیای تاریخ می پردازند و از سوی دیگر به گونه‌ای خاص با مطرح کردن شخصیت‌های بزرگ اساطیری تاریخی و مذهبی، بویژه خاندان عصمت و طهارت و ستایش خصوصیات اخلاقی و ارزش‌های فکری آنها، احساسات و هیجانات سیماتیك تماشاگران را نسبت به آنها بر می انگیزند و در عین حال با اجرای این شیوه نمایشی تماشاگر شیعه ای را که سخت شیفته علی(ع) و اولادان اوست خرسند و شادمان می کنند. از اشکال این نوع شبیه-خوانی، «مولودی خوانی» را باید نام برد که در مناسبت‌هایی چون، میلاد پیامبر اکرم(ص)، میلاد حضرت علی(ع) یا هر یك از بزرگان و معصومین و اعیاد مختلف اجرا می شده و امروزه به ندرت در بعضی از مناطق اجرا می شود.

دکتر جابر عناصری در مورد این نوع شبیه خوانی در کتاب «نمایش و نیایش در ایران» می نویسد:

«... شرح داستان چنین است: هر سال به هنگام میلاد حضرت محمد(ص)، یا مبعث آن حضرت و یا به مناسبت‌هایی از جمله در عقد کنان و روز پاتختی و... برخی از خانواده های مومن به نوعی شبیه خوانی زنانه می‌پردازند که به آن «مولودی خوانی» یا «عروس قریش» می گویند. مولودی خوان‌ها یا اجرا کنندگان این نمایش مذهبی، دسته‌ای از زنان مومنه با صوت و آواز دلنشین هستند، هنوز هم در برخی از نقاط ایران، مولودی خوانان مقامی عزیز دارند و مولودی خوانی از جمله شبیه خوانی‌های شادی افزاست».

در همین جا باید اشاره کرد که چون شبیه خوانان و بازیگران زن به دلیل حرمت مذهبی نمی‌توانستند همراه مردان و جهت نمایش در حضور تماشاگر مرد، در تعزیه یا نمایش‌های شاد شرکت کنند، خود اقدام به اجرای متون تعزیه و نمایش‌های شاد در جمع




همجنسان خود می کردند و به این ترتیب بوده است که متون مخصوص شبیه خوانی سوگواره‌ای یا شادی آور برای بانوان به وجود آمد. از جمله این متون به «درة الصدف» می توان اشاره کرد که در جای خود به کیفیت آن خواهیم پرداخت.

دکتر جابر عناصری در کتاب «نمایش و نیایش در ایران» در مورد؛ مولودی خوانی، «عروس قریش»، و شبیه خوانی زنان می نویسد:

«...این نمایش و شبیه خوانی با طنت‌زنی و هلهله و شعر و آواز همراه است و بازیگران لباس ویژه ای بر تن می‌کنند، تماشاگران که همه زن هستند (مردان و حتی پسر بچه‌ها اذن حضور در این شبیه خوانی را ندارند) با بازیگران در اجرای نمایش همراهی می نمایند.

مجریان این نمایش اسطوره ای و مذهبی و آئینی و شبیه خوانان این مراسم، از تاریخچه این مراسم آگاه نیستند. گرچه احتمال داده می شود که اجرا یا حداقل تکرار این شبیه خوانی‌ها به دوره قاجار مربوط باشد، یعنی روزگاری که شبیه خوانی مردانه در اوج شکوفایی بود و زنان در تعزیه مردان نقشی نداشتند و حتی نقش بانوان مقدسه در تعزیه، به عهده مردان بود، از این نظر زنان در خلوت مراسمی کاملاً زنانه اجرا می‌کردند، «مولودی خوانی» از جمله همین مراسم و شبیه خوانی‌ها به شمار می‌رفت».

احتمال دیگر این است که شکل کنونی «تعزیه» صورت متغیر و متحول و متکامل شده «واقعه خوانی» باشد. بررسی متونی که از «جنگ»ها و «بیاض»های قدیمی در دست است نشان می‌دهد متن هر واقعه مشتمل بر همان مصالح و مواد ساختمان تعزیه است.

«واقعه‌ها» از سه بخش تشکیل می شود، بخش اول شامل دو قسمت «اذکار» و «پیش واقعه» است. اذکار همیشه منظوم و کیفیت آنها «نوحه» است و پیش واقعه شرحی است که چگونگی زمینه‌های واقعه و زمان، مکان و آدم‌های مطرح شده در آن و بالاخره پیش آگهی لازم را به شنونده و مخاطب منتقل می کند و خواندن آن ضرورت دارد. بخش دوم تنها به کیفیت اصل «واقعه» می پردازد و البته در بسیاری از متون، در اصل واقعه «نوحه» نیز وارد شده است. بخش سوم که بخش پایانی است شامل: نوحه (برای سینه زدن) لعن‌نامه بر اشقیا و همچنین توسل به ارواح طیبه محمد مصطفی(ص) و ائمه معصومین برای شفاعت و استعانت و بالاخره استدعای امین است.

آقای صادق همایونی در یکی از مقالات خود که به سال ۱۳۶۸ در فصلنامه تئاتر از انتشارات مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تحت عنوان «سه بیاض خطی برگزیده در تعزیه» درج شده است، در مورد «واقعه» و «واقعه خوانی» ضمن بررسی متون سه بیاض خطی و تشریح کیفیت آنها می نویسد:

«...آنچه از این بیاض و اشعار مکتوب در آن استنتاج می شود و خود می تواند گوشه تاریکی از سیر تحول و تکامل «تعزیه» را در برداشته باشد این است که خواندن «واقعه» که اشعاری بر مبنای تلخ گذشته بر اهل بیت است، خود «تعزیه» تلقی می شده است و اصطلاح «تعزیه خوانی» در حقیقت همان «واقعه» را شامل می گردیده و لغت تعزیه باگذشت زمان مترادف «واقعه» شده، چنانچه از خواندن کتاب «روضة الشهداء» یا سایر «روضات» اصطلاح «روضه خوانی» به وجود آمده و در حقیقت با خواندن «واقعه» گریه آغاز می شده که همان مفهوم تعزیه را در برداشته و از متون واقعه‌ها این نکته کاملاً روشن می شود».

از مقاله آقای صادق همایونی و چگونگی بررسی بیاض هایی که ایشان ارائه داده اند، سیر تحول تعزیه از نثر و تنها بیان کلیت واقعه و حادثه به نظم کامل و همچنین به شکل گفتگو و «دیالوگ» میان اشخاص واقعه بخوبی استنباط می شود. آقای صادق همایونی با استناد به متن واقعه «شهادت حضرت علی اکبر(ع)» برای اثبات این واقعیت می نویسد:

«...این که گفته شد این «واقعه» یا «مجلس» یا «تعزیه» به بهترین نحو می تواند از نمونه‌های خوب گام‌های سرآغاز تحولات و تکامل تعزیه تلقی شود، از این روست که با مروری کلی می بینیم که در مجالس اولیه و در بدو امر، ذکر مصائب خاندان

علی علیه‌السلام و امام حسین(ع) به صورت نثر بوده که کتبی از این حیث چه خطی و چه چاپی کم نیست، به مرور زمان برای تاثیر بیشتر از سوی شاعران صاحب‌ذوق، شرح مجالس به صورت شعر تجلی کرده و نظمی در خور و دلنشین حادثه و واقعه را تشریح و تبیینّ می‌کرده و نیاز به گفتن ندارد که گذشت زمان نیز نقش بزرگی در این تحولات داشته است. البته در این حالت نیز تعزیه هنوز شکل نهایی خود را نیافته ولی آرام آرام به سوی آن پیش می‌رفته است. چه آن چه امروز از نظر بررسی و تحقیقی و هنرنمایشی، یك تعزیه کامل تلقی می‌شود، صرف نظر از نکات بسیار، ظاهراً شامل ویژگیهایی است که... (به شرح آنها پرداخته است)...

ولی در مورد تعزیه فوق‌الذکر «شهادت علی‌اکبر(ع)» می‌بینیم که گرچه خصوصیات فوق‌الذکر (ویژگیهای متن نمایشی) در آن به چشم نمی‌خورد ولی گامهایی از سوی نظم به سوی «دیالوگ» برداشته شده و...».

برای روشن شدن بیشتر موضوع بخشی از تعزیه «شهادت علی‌اکبر(ع)» از نظر خواهد گذشت:

اعوذبالله من الشیطان الرجیم
بسم‌الله الرحمن الرحیم

اما راویان اخبار جگر سوز و ناقلان آثار غم اندوز چنین روایت کرده‌اند که، بعد از شهادت قاسم، امام حسین(ع) دید که دیگر کسی باقی نمانده، به غیر از علی‌اکبر کسی دیگر را ندارد و در آن وقت اهل بیت خود را به نزد خود طلبید و فرمود:

ای خواهران تمام برادران و فرزندان من کشته شدند، امروز نوبت من است که جان را فدا کنم.

چون زینب خاتون این سخن را از برادر شنید پیش دوید و هر دو دست به گردن برادر انداخت و زار زار می‌گریست و با برادر خود چنین می‌گفت که: «طاقت شنیدن نداری، ببین چه می‌گوید»...:

ای غمگسار زینب، زینب فدای رویت
رنگت چرا پریده، قربان رنگ و رویت
بودی تو در مدینه بیداد غم نشسته
دور تو قوم و خویشان بودند دسته دسته
آخر که کوفیانت دور از وطن نمودند
در این زمین که بینی، بار ترا گشودند
خاکم به سر چه گویم، شمشیر کین کشیدند
سرهای یاورانت تشنه ز تن بریدند
می‌ترسم ای برادر این قوم حیله بازند
چون دست بر تو تازند، روزم سیاه سازند

ای شیعیان، جناب امام حسین(ع) در جواب زینب چنین می‌گفت:

خواهر چرا بدین سان از دیدهٔ تو گریان
تا کی ستاره‌ریزی بر آفتاب تابان
خواهر کجا مدینه، کو اقربا و خویشان
خوش آن که شاد بودیم ما در جوار ایشان
خواهر مدینه رفتن بهر حسین محال است
شهر مدینه دیدن، یا خواب یا خیال است
باید که جان سپارم، خواهر به زیر شمشیر
حکم قضا چنین شد، تقدیر را چه تدبیر
زاری مکن تو بر گرد بر خیمه خواهر من
زیرا که یادگاری از من به مادر من

چون زینب خاتون این سخنان از برادر شنید رو را به زمین کربلا کرد و گفت:

ای کرب و بلا روز مرا کردی شب
از بهر حسین روا نکرده مطلب
در چشم عدو برادرم خوار شده
ای کرب وبلا خاك به فرق زینب

پس در آن وقت جناب امام حسین(ع) در جواب زینب چنین می‌گفت:

خواهر چو سکینه دخترم می‌گرید
خون از غم او چشم ترم می‌گرید
اما که ترا به گریه می‌بینم من
گویا که جناب مادرم می‌گرید

خلاصه جناب سیدالشهدا به گریه در آمد و اهل بیت خود را وداع کرد و بر ذوالجناح سوار شد در آن حال از سوز دل چنین می‌گفت:

همین نه از تف آهم سپهر اخضر سوخت
سپندوار از این شعله عرش اکبر سوخت
چو شمع دختر من فاطمه به حجلهٔ عیش
عروس بود به بالین نعش شوهر سوخت
نداشت شیر ز بس شعله‌وار آه کشید
چو جان سوختهٔ من گلوی اصغر سوخت
بس است جور فلك بیش از این میازارم
کز آه گرم شهیدان جهان سراسر سوخت

ای شیعیان، جناب امام حسین(ع) در این گفتگو بود که ملعونی از گروه کوفیان جام آبی در دست، به نزدیك امام حسین(ع) آمد، صدا به امام حسین(ع) زد که یا حسین(ع) ببین، این آب است که چو گوهر می‌درخشد و اهل بیت تو به هلاکت رسیده اند ببین که آن ملعون به امام حسین چه می‌گفت:

بنگر ای حسین(ع) به آب فرات
که بود آن مثال آب حیات
بس که شیرین و سرد می‌بوده
به نظر گونیا گل آلوده
دست بیعت به اهل کینه بده
بستان آب بر سکینه بده
طفل تو گر ز تشنگی میرد
خون او گردن تو می‌گیرد

چون جناب امام حسین(ع) این سخنان را از آن ملعون شنید، لعنت بسیاری بر آن ملعون کرد. راوی گوید که چون سکینه سر را از خیمه بیرون کرد، نظرش به جام افتاد که آن ملعون در دست داشت، در آن وقت گریه کنان خود را به نزد مادرش شهربانو رسانید، در آن حال به مادرش چنین می‌گفت:

مادر به خدا که جان من سوخت
از تشنگی استخوان من سوخت
این دشت چه دشت پر بلائیست
این کرب وبلا غریب جائیست
شهر مدینه بود گلزار
من داشتم آبروی بسیار
آن مرد ببین که آب دارد
بر گو ز برای من بیارد

ای شیعیان، در آن وقت شهربانو در جواب سکینه می‌گفت:

گردم به فدایت ای سکینه
گریه مکن ای سرو رسینه
زین بیش مکن تو شرمسارم
کو آب که از برات آرم
آبی که به دست آن جوان است.
او هم ز گروه کوفیان است.

خلاصه علی اکبر دید که سکینه دامان مادر گرفته و آب می‌خواهد، هر دو دست بر سر زد و پیش دوید دست سکینه گرفت در بر خود کشید و گفت:

ای خواهرم سکینه، کردی تو شرمسارم
خواهر ز دود آهت شد تیره روزگارم
خواهر تو مادرم را خجلت مده از این بیش
یکدم ز خود رها کن دامان مادر خویش
گر داشت مادرت آب اصغر فغان نمی‌کرد
زین‌العباد بیمار، غش این چنان نمی‌کرد

در آن وقت علی اکبر با سکینه می‌گفت:

ای سکینه، ای خواهر، بیا تا من ترا بر دارم، نزد بابایم رویم، شاید چاره‌ای بکند. پس علی اکبر سکینه را در بغل گرفت، او را برداشت به خدمت پدرش آمد و عنان مرکب آن حضرت را گرفت و گفت:

شوم فدای تو ای سرو گلشن ایجاد
پیاده شو که علی اکبرت فدایت باد
به تنگ آمده جانم ز زندگانی خویش
به حیرتم من بیدل ز سخت جانی خویش
ز یکطرف حرمت جامه سیه در بر
ز داغ قاسم و عباس دستها بر سر
ز یکطرف علی اصغر فتاده غش کرده
سکینه سوخته از بس که العطش کرده

پس جناب امام حسین(ع) در جواب علی اکبر گفت:

پدر تو گریه مکن، این قدر مکن افغان
ز آب دیده مزن آتشم به خرمن جان
سکینه را بنشان ای پدر به پهلویم
که تا سکینه نهد روی خویش بر رویم
مرا به دل چو بود آرزوی پیغمبر
به صورت تو نظر می‌کنم علی اکبر
بسی ز روی تو من شرمسارم ای ناشاد
که من ترا به مدینه نکرده‌ام داماد
چو از مدینه برون آمدیم وقت رحیل
مگر نه فاطمه آن خواهر تو بود علیل
مگر نه وعده به او کرده‌ای ایا فرزند
که طور سوزه(؟) بری بهر او سعادتمند
بیا و مادر مهجور خویش را بردار
برو تو خواهر خود را به انتظار ندار
بگو مهاجر و انصار را ز بهر دعا
که کشته شد پدر من بقای عمر شما

ای شیعیان، چون علی اکبر این سخنان از پدر شنید چنین می‌گفت:

بابا جگر داغ مرا بیش مسوزان
دست من و دامان تو ای منبع احسان
گیرم که چو قاسم تو مرا شاد نمودی
خود حجله گهم بستی و داماد نمودی
گفتی که ببر مادر خود را به مدینه
گیرم که برم چون کنم از هجر سکینه
بابا به خدایت که دگر تاب ندارم
بگذار که جان را به فدایت بسپارم

ای شیعیان، چون جناب امام حسین(ع) بی‌قراری علی اکبر(ع) را دید لاعلاج به شهادت فرزند خود

راضی شد... (تا جایی که علی اکبر(ع) به میدان می‌رود و به شهادت می‌رسد).

*

به این ترتیب واقعه خوانی از صورت بیان وقایع (مانند داستان گویی) و از یك متن نثر ساده به وضعیت نظم و گفتگو و محاورهٔ منظوم تغییر شکل داده است و به احتمال بسیار همین روند موجب پیدایش ساختمان نمایشی تعزیه با شکل کنونی خود شده باشد. یعنی در ابتدا «واقعه خوان» یا تعزیه‌دار، ضمن بیان واقعه، اجرای نقش تمامی شخصیت‌ها را خود بر عهده داشته است، اما با گذشت زمان واقعه خوانان متعدد شده و هر واقعه‌خوان نقش یکی از اشخاص را خوانده و سپس خوانندگان به پوشیدن لباس مناسب شخصیت‌ها، حمل سلاح، صورت سازی و همینطور استفاده از وسایل لازم در صحنه مبادرت کرده و با همین ترتیب «تعزیه» سیر تکاملی پیموده و به حالت امروزی خود رسیده است.

در مورد فلسفه وجودی «تعزیه»، علل دوام و بقا و سعی دست اندرکاران، نویسندگان، شعرا و دوستداران و... در حفظ و اشاعه و در عین حال توسعه و تکامل آن، دو عامل مهم و اساسی نقش داشته‌اند. اولین عامل، توجه خاص ایرانیان به دین مبین اسلام و ایدئولوژی اسلامی و علاقه فوق العاده آنها به رسول خدا صلی الله علیه وآله و عترت پاك نبوی است و عامل دیگر جبهه ویژه‌ای بوده که به منظور مبارزه با سلطه و استیلای اعراب بر ایران باز شده بود و ایرانیان علاوه بر مبارزه برای کسب آزادی و استقلال خود به شدت از خلفای اموی و خلفای عباسی، حکام و عمال آنها تنفر و کینه داشتند، زیرا آنها را عامل قتل و شهادت حضرت علی بن ابیطالب علیه السلام و فرزندان والامقام آن حضرت و سائر ائمه معصومین می شناختند.

همچنین باید به این واقعیت توجه داشت که قرن‌ها استیلای نظام‌های جباران، تحمل ظلم و ستم و عدم توانایی رهایی به ویژه از لحاظ عدم بضاعت فرهنگی و دانش سیاسی، زمینه‌های مساعدی برای استقبال از چنین پدیده‌ای را بخوبی فراهم ساخته بود و مردم به دلیل ادراك مفاهیم بسیار ارزشمند که از یك فرهنگ الهی و آزادی‌بخش مایه گرفته بود، از مراسم عزاداری و بزرگداشت افکار، اعمال و افعال و شهادت معصومین و رهبران بزرگ اسلام استقبال می کردند و هر سال این مراسم را وسیع‌تر و باشکوه‌تر و موثرتر از سال قبل به اجرا در می آوردند.

اما در همین جا باید به نکته‌ای مهم اشاره کرد. اعمال نظر و فشار سلاطین و حکام داخلی که از روشنی و آگاهی مردم همیشه در وحشت و اضطراب به سر می‌برده‌اند و از روحیه و تفکر آزادی خواهانه آنها هراسان بوده‌اند و همینطور جریان‌های سلطه استعماری در این اواخر به ویژه در عصر قاجاریه که واقعه خوانی و تعزیه از لحاظ کمّی به اوج خود رسید، از یك سو بر کیفیت تعزیه و از سوی دیگر بر تلقی مردم از آن، اثرات نامطلوب گذاشته‌اند تا جایی که خاصیت انتقال تفکر و احساسات و هیجانات انقلابی به مخاطبین را از این پدیده سلب کرده‌اند و آن چه اجرا می‌شده، پدیده‌ای خنثی بوده است و این چیزی است که با یك بررسی دقیق و مقایسه متون قدیمی‌تر با متون جدید بخوبی نمایان می‌شود.

یکی دیگر از نکات قابل توجه که از ارزش خیلی از متون «واقعه»ها و «تعزیه»ها به شدت کاسته است دخالت افراد و اشخاص کم سواد و گاه بی‌سواد و دخل و تصرف آنها در متون و حذف مطالب و اشعاری و افزودن مطالب یا اشعاری دیگر از خود بدون توجه به خیلی از کیفیات لازم بوده است. نظیر عدم توجه عمیق به فلسفه اسلام و جهان بینی اسلامی، عدم توجه به دیدگاههای ائمه معصومین و بزرگان اسلام که در آن واقعه مطرح شده‌اند.

آنجه این گونه اشخاص به صورت نثر و نظم از زبان واقعه خوان یا قهرمان واقعه ساخته و ضمن تالیف یا ترمیم متن وارد کرده‌اند جز تفکر شخصی و بینش خصوصی خود آنها نبوده که در عین حال از شرایط بد اجتماعی زمان حیات آنها و تلقی عوامانه از جهان و کیفیت حیات انسانی در آن عصر به شدت متاثر بوده است.

برای روشن شدن این حقیقت به گفتار واقعه خوان و مصرعی از اشعاری که از زبان حضرت سیدالشهدا(ع) در واقعهٔ «شهادت حضرت علی اکبر(ع)» وارد شده و قبلاً نیز از نظر گذشته اشاره می‌شود:

ـ خلاصه جناب سیدالشهدا به گریه در آمد و اهل بیت خود را وداع کرد و بر ذوالجناح سوار شد، در آن حال از سوز دل چنین می گفت:

....

....

پس است جور فلك بیش از این میازارم.

....

همچنین در جایی دیگر از زبان حضرت علی اکبر(ع) آمده است:

....

....

به تنگ آمده جانم ز زندگانی خویش
به حیرتم من بیدل ز سخت جانی خویش

البته این اشعار به زعم شاعر و مولف متن به منظور افزودن بار اندوه مصیبت و انتقال آن به مخاطب صورت گرفته لکن در حقیقت بیان چنین مفاهیمی از شخصیت عظیمی چون حضرت حسین بن علی علیه‌السلام و حضرت علی اکبر(ع) که شاگرد مکتب چنان استادی است بعید یا حتی غیر ممکن بنظر می‌رسد. یا این که از زبان حضرت سیدالشهدا در همین واقعه آمده است:

باید که جان سپارم، خواهر به زیر شمشیر
حکم قضا چنین شد، تقدیر را چه تدبیر

باید توجه داشت کیفیت قضا و تقدیر از دیدگاه فلسفه الهی اسلام چگونه است و آیا آن چنان که در اینجا و از زبان امام حسین(ع) عنوان می شود قابل قبول، صحیح و پسندیده است؟ بی‌گمان پاسخ منفی است و متأسفانه این گونه اشخاص برای دست یافتن به اهدافی ابتدایی و ساده‌تر، ناخواسته لطماتی سنگین بر اساس کار وارد کرده و تفکری ناروا و شخصیتی غیر واقعی از قهرمانان ارائه کرده‌اند. البته این کیفیت در مورد مجموعهٔ حوزه‌های هنر نمایش «سنتی» که به شکل Primitive بوده و به مرور زمان در دست افراد و اشخاص عادی رشد کرده و از یك پرداخت علمی یعنی با اصول و قواعدی که تجربهٔ علمی بر آنها دست یافته و در سامان بخشیدن به پدیده‌های هنری از آنها استفاده می‌شود، محروم مانده‌اند، صدق می کند و انتظاری غیر از این نمی‌توان داشت، تنها باید تاکید کرد که این وظیفه نویسندگان و هنرمندان و کارشناسان هنرهای نمایشی است که امروزه برای حفظ و اشاعه این پدیده آن را با قواعد علمی مناسب مجهز کرده و متون موجود را با دقت اصلاح و از مسایل و مطالب و مفاهیم ناهنجار و ناروا پالایش نمایند و آن را به گونه‌ای ارائه کنند که در القای مفاهیم و پیام اصلی خود توانایی‌های لازم را داشته باشد و در عین حال بتواند برای «نمایش» در ایران یك زمینه و شالوده و اساس منطقی محسوب شود.

در پایان بخش اول این مطالب از باب آشنایی بیشتر با کیفیت «تعزیه» و به منظور پرداختن به بررسی توانمندهای آن و مقایسهٔ آن با اشکال نمایشی این حوزه در سائر نقاط جهان به ویژه در یونان که در بخش دوم مقاله درج خواهد گردید. قسمت‌هایی از تعزیه «درة الصدف» از نظر خواهد گذشت.

مُعرّفیِ مجلسِ دُرّةُالصدف علیه الرّحمه

به نقل از کتاب (نمایش و نیایش در ایران) به اهتمام دکتر جابر عناصری

عبدالله علیه الرحمه پدر دُرّة الصدف :
در تعزیهٔ جناب پیغمبر و آل
هر نوع که ذکر می شود ایا اهل کمال
یا نصّ حدیث است اگر نیست حدیث
یا هست زبان حال یا جای مقال
ای قادر قدیم که قدرت ترا رسد
در آب علع از من ارقم شکر کشد
عبدالله ازچه مجرمی از بنده گان توست
دارد امید جرعهٔ رحمت به سر کشد

دُرّة الصدف در مجلس خود فرماید :
بابای مهربان من ای صاحب شرف
کمتر کنیز بر تو منم درة الصدف
چون موسم بهار و گل ولاله چمن
باشد مرخّصم شما یک شبی که من
با دختر عمّم که بود نام مشتری
کز عقل و هوش از همه اوراست برتری
سیر بهار و لالهٔ صحرا بهم رویم
صید افکنیم. راز بگوئیم به شنویم.

عبدالله :
بر آسمان طالعم ای ماه بی کلف
از بهر عین و عشرتم ای درة الصدف
ای شیر ماده چون گذر آری به سوی باغ
با کس مجنگ تا ننهی بر دلم تو داغ
جز مشتری تو هیچ کسیرا مگیر خویش
ترسم جز این شود شودم جان زغصه ریش

درة الصدفُ :
خاطر بدار جمع پدر جان زهر گذار
سر در نمی کشم ز کمند تو زینهار
ای مشتری، بردار اسباب آرزو
برخیز تا نهیم برین باغ و راغ رو
اذن از پدر گرفته که امشب دلی زغم.
جانرا کنم فدای تو ای دختر عمم

مشتری :
ای درة الصدف گهر بحر عمّ من
از تو گشوده عقل تمام مهمّ من
میشو روانه جانب صحرای لاله زار
باشم بهمره تو به هر درد و گیر و دار،
میشو روانه جانب صحرای لاله زار
باشم به همره تو به هر گیر و دار

عبدالله :
یا رب چرا گرفته دلم را غم و ملال
شد واژگونه ازچه مرا در زمانه حال
غم از کجا رسد به من ای حیّ دادگر
نزدیک شد که پاره شود در درون جگر

بلافاصله :
گویا زمان رحلت سردار اولیاء است
ورنه چنین غمی بدل و جانم از کجاست؟
خواهم اگرچه وارهم از قید این عتاب
چاره ندارم آنکه روم من دمی بخواب

منادی اوّل درمجلس درة الصدف :
ای اهل روزگار بریزید خون ز عین
در ماتم غریبی و بی یاری حسین
ای اهل روزگار دلی کو بدرد غم
آتش فشان شود به هواداری حسین

منادی دوّم :
آه از درد ابتلای حسین
آه از سوز ماجرای حسین
کو زنی کو بزینب غمناک
بشود دوست در عزای حسین
زخم جسم حسین دوا خواهد
اشک چشمان بود برای حسین

منادی دوّم :
ای مُحبّان وپیروان حسین
ای الم دیده شیعیان حسین
چون بنوشید آب یاد آرید
تشنگیّ آن کودکان حسین
گر جوانی شود ز جان نومید
یاد سازید نوجوان حسین
گر عروسی شود بنا بکنید
یاد داماد خون طپان حسین
گر به گهواره جان دهد طفلی
یاد اصغر کنید جان حسین

منادی چهارم :
دوستان و همرهان حسین
یاد آرید کودکان حسین
چون سکینه یتیم و خوار شده
که کنید گریه یاوران حسین
که اسیرند و در ید اعدا
حالیا جمله خواهران حسین
جملگی بر سر و به سینه زنید
یاد آرید طفلکان حسین

عبدالله :
آه یا رب چه خواب بود این خواب؟
کشتی عیش چیست در گرداب؟
این چه بانگی است کز چهار طرف
جانم اندر بدن نموده کباب
این حسین نام کیست یا الله؟
جز حسین علیِ کریم الباب
این حسین کیست غیر سبط رسول
که بود شمع مجلس احباب
که شنیدم چنین سروش خطاب

شمر :
ای رئیس اهل کین، ظلم نمایان کرده‌ای
این بدان در کربلا فتح نمایان کرده‌ای
خانهٔ آل عبا را ای شقی روزگار
از برای ملک ری از کینه ویران کرده‌ای
لیک فردا میرسند آل محمد(ص) درحلب
فکر کار خود نما فکر پریشان کرده‌ای

ابن سعد :
مُتفکر شدم از طرف تو ای شمر شریر
چیست تدبیر ندانم بخدا زین تدبیر
چیست تدبیر تو ای شمر ستمکار عنید؟
گو بمن از ره بیداد ایا شوم پلید

شمر :
بگو یکی زسپاه این زمان به عیش وطرب
دو روز پیشتر از ما رود به شهر حلب
نویس نامه ای از بهرشان بدین مضمون
هر آنکه بشنود آن نامه را شود دلخون
بگو حسین علی کشته شد به کرب و بلا
بگو اسیر نمودیم خواهرش ز جفا
بگو که زینب و کلثوم را بخواری خوار
نموده‌ایم به جمّازهای جور سوار
بگو که خلق به صد عزّت و به صد آیین
ز روی شوق به بندند شهر را تزیین

ابن سعد :
مرحبا باز بتو شمر ستمکار عنید
نوش جان باد ترا خلعت و انعام یزید
ای سنان بیا نامه را ز من به ستان
به بریه شهر حلب درمیان خلق رسان
بگو بخلق حلب جملگی به صد تزیین
ز روی مهر به بندند شهر را آیین

سنان :
ای اهل حلب، پناه دین را کشتند
قندیل قلوب مؤمنین را کشتند
فرزند نبی و علی و فاطمه را
یعنی که حسین، شاه مبین را کشتند
از جور یزید بی حیا ای یاران
آینهٔ صندوق زمین را کشتند.

عبدالله :
کام تو شکسته باد ای قاصد دون
نه طاق فلک بفرق تو باد سکون
این حرف چه بود جان عالم را سوخت
غم بر غم مؤمنین از این غم افروخت
از بهرچه کشته اند حسین ابن علی
از بهرچه ای لعین شوم ازلی

سنان :
بهر یزید دین خود از دست داده‌ایم
بازو به قتل آل پیمبر گشاده‌ایم
رعنا جوان چند فکندیم بر زمین
کز زلفشان حجاز گرفتن، ختا به چین
یک نوجوان تازه خطی را در آن میان
کشتیم، کو نداشت نظیرش درین جهان
رویش شبیه بود به رخسار مصطفی
بُرناشکفته غنچهٔ گلزار مرتضی
شمشاد قامتی و عنبر کلاله ای
چشمش غزال چین و جمالش غزاله ای
کردیم بیدریغ سرش را ز تن جدا
از مرگ او به سوخت حسین تا دم جزا
زنهای بسته را چو اسیران زنگبار
کردیم به حجاز به جمّازه‌ها سوار
اکنون تمام راز جفا می بریم به سوی یزید
از کوفه به خواری، تریزید

عبدالله : حسین را گو مگر لشگر نبودی؟
سنان : چرا بودی غمش بر غم فزودی

ع : مگر یاران باو یاری نکردند؟
س : چرا یکسر ز زین آنّدم فتادند
ع : نبودی با حسین گویا برادر؟
س : چرا عباس بود و عون جعفر
ع : به عباسّ ای ستمگر گوچه رو داد؟
س : دو دستش از بدن، صد آه، افتاد
ع : چه آمد بر سر عون وفا کیش؟
س : شدی غلطان به خون پیکر خویش
ع : چه آمد گو که ای ظالم به جعفر؟
س : چوقربانی بُریدندش از او سر
ع : ز اولاد حسن کس بود با او؟
س : بلی قاسم بُد آن ماه ملک خو
ع : به قاسم ای ستمگر گوچه او داد؟
س : نخستین، عمّش او را کرد داماد
ع : پس از دامادیش برگوچها شد؟
س : همان ساعت عروسیش عزا شد
ع : کسی بودی بعردان برسر او؟
س : نبودی جز عروس و مادر او
ع : ز اولاد حسن دیگر که می بود؟
س : بلی بودی، زتیغ قهر آسود
ع : بگو دانی تونام غم فزایش؟
س : همانا بود عبدالله نامش
ع : فدایش باد عبدالله چه دید او
س : شدی مقتول در دامان عمّو
ع : ز اولادش که بود آندم به همراه
س : بلی بودی سه کس فرزند آن شاه
ع : بدانی نام ایشانرا سراسر
س : علی اکبر، علیّ اوسط وعلی اصغر
ع : علی اکبرچه شد گو در کجا شد؟
س : به صد ذلّت سرش از تن جدا شد
ع : چه شد اصغر صغیر زار معصوم
س : زدندش تیر کین او را به حلقوم
ع : حسین را خواهران بودند یا نه؟
س : بلی بودند مصیبت را بهانه
ع : بدانی نامشان ای زشت مَیشوُم؟
س : یقین میدان که زینب بود و کلثو
ع : حسین را دختران بودند همراه؟
س : بلی بودند با صد حسرت و آه
ع : چه بودی نامشان ای پُر ز کینه؟
س : زبیده یا رُقیّه، فاطمه بودی، سکینه
ع : کجایند دختران شاه مظلوم؟
س : اسیران دان بدست قوم میشوم.
ع : به من برگو اسیران در کجایند؟
س : سر عریان سوار ناقه هایند.
ع : چراغ عیش مردم گشت خاموش
کنید این قصر و ایوان را سیه پوش
حسین را کشته اند آبش ندادند
به جان شیعیان داغش نهادند
تمام اهل خانه پیر و بُرنا
کنیزان و غلامان، زشت و زیبا،
سیه پوشید شرم انگیز باشید
زبحر دیده گوهر ریز باشید.

درة الصدف :
الا ای مشتری، دختر عم من
ز صحرا غم فزاید بر غم من
دلم از سیر باغ و گلشن وراغ
سیه تر گشته گویا چون پر زاغ
روان شو جانب شهر ای وفادار
که بگرفته دلم از سیر گلزار

عبدالله :
بلی ای شمع بزم عیش ایّام
به غیر از غصه و اندوه ایّام
هوا گاهی است سرخ و گه شود تار
نگفتم تا که نهنم بر دلت بار
یقینم شد که در عالم گناهی
زده سر از گروه رو سیاهی

درة الصدف :
چه واقع است عزیزان که روزگار تباه
نموده خانهٔ ما را بدور خویش سیاه
مگر ز صدمهٔ ایّام خونجگر شده‌ام
مگر ز کینهٔ این دهر بی پدر شده‌ام

عبدالله :
چه گویم آه که جانم فدات، نور دو عین
سیاه پوش شدم از غم امام حسین
نگفتی این چه حسینی، حسین آن سرور
نگفتی آن چه حسین نورچشم پیغمبر
نگفتی آن چه حسین قوّت روان علی
نگفتی آن چه حسین شمع بزم لم یزلی
حسین که هست برادر باو امام حسین
منم به کوچکی عاشق، بر آن شه پرفن

درة الصدف :
مگو مگو تو پدر این چنین خدا نکند
به دهر چرخ کهن هرگز این جفا نکند
حسین به شهر مدینه بدولت و اقبال
نشسته است به تخت شهی به عزّ و جلال
به مرگ او چو خبر داد کاش در دوران
شکسته باد دهانش، بریده باد زبان

عبدالله :
حسین کجا و مدینه که خاک بر سر من
که پایمال شم اسب کینه پیکر من
حسین به کوفه سفر کرد بر هدایت ناس
بُدی به همرش اکبر و قاسم و عبّاس
ز جور ابن زیاد لعین، به امر یزید
حسین و اکبر و عمّش، قاسمند شهید

درة الصدف :
مگر نداشت دگر یاور و مددکاری
مگر نداشت سراپرده و سپه داری
مگر سپاه نبودی به همره آن شاه
که گشته کُشته به دست گروه نامه سیاه

عبدالله :
شنیده‌ام که هفتاد و دو هزار نفر
حسین نموده مهیّا ز اکبر و اصغر
کناره گیر شدند جمله از صغار و کبار
مگر مساوی هفتاد تن که از اخیار
که جان بپای حسین داده اند مردانه
بماند یکّه و تنها امام فرزانه

به کام تشنه، گرسنه بروز عاشورا
شهید گشت ز شمشیر شمر بی‌پروا

درة الصدف :
پدرچو رخ بنمود این قضیهٔ عظما
چرا خراب نشد، چرخ چادرم خضرا
پدر بگو بمن ناتوان بجان حسین
که با حسین نبودند از خواهران حسین؟
زنند بر سر و سینه بدیدهٔ گریان
بدور کشتهٔ او وا حسین ـ حسین گویان

عبدالله:
چه گویم آه عزیزان ز خواهران حسین
چه گویم آه ز احوال دختران حسین
پس از حسین چو اسیر ختن اسیر شدند
کبوتران حرم جمله دستگیر شدند
ز خاک کوفه و از کوفه تا به خاک حلب
رقیه، حضرت کلثوم، حضرت زینب
به اتفاق جمیع زنان و هم اطفال
بیک رسن همه را بسته قوم بد افعال

درة الصدف :
بدین طریق که تعریف می کنی بابا
کسی نمانده ز مردان هاشمی برجا
وگرنه عزت اولاد هاشمی به کجا
حسین شهید ـ عیالش اسیر بند جفا
ز این قرار اسیران بیکس مضطر
ز جور ظلم ندارند معجری بر سر

عبدالله:
بلی برهنه سرند جمله اهلبیت حسین
بدست قوم جفا جوبه آه و شیون و شین
دریغ و درد که پیرم ندارم آنقدرت
کنم تلافی خون حسین بلا فرصت

درة الصدف :
مخور تو غصه که هفتاد و دو نفر دختر
همه شجاع و دلیرند و زورآور
تمام دختر عمّند مونس و همدم
تمام یاور قومند یکدل و یکدم
بفکر صید همه در سرای فیروزه
نهان ز حضرت تو بوده این هر روزه
عبدالله:
اگرچه شیردلی ای نهال آزاده
ولیک شیر ثفات بود زن، ماده
بلی تو شیری ولیکن به یکتن تنها
چه می کنی به سلاح کثیر بی‌پروا

درة الصدف :
نخست آنکه خداوند اعظم از شفقت
به حول قوهٔ خود می دهد بما فرصت
بکن مرخص و بنگر که حضرت یزدان
چگونه نصرت ما می دهد به نامردان

عبدالله:
مرخصی تو ایا دختر ای ضیاء دو عین
هزار جان من و تو فدای جان حسین

درة الصدف :
بیا که پای تو بوسم خدا نگهدارد
خدا وجود ترا از بلا نگهدارد.

عبدالله:
روید حضرت پروردگار یار شما
درین سفر گل مقصود در کنار شما

درة الصدف :
شوید جمع ایا دختران اعمامم
به پیش دره که گم باد در جهان نامم
ز درة الصدف ای گوهران مستوری
کنید علاج غم و اندوه و درد رنجوری

مشتری :
چه واقع است ایا درة الصدف الحال
نظر کنیم پریشان ترا بهر احوال
چرا سیاه به سر کرده‌ای به سان حجر؟
به ماتم که چنین می زنی به سینه و سر؟

درة الصدف :
بدان صریح کنون ای ضیاء دو عین
که کشته اند به کرب و بلا امام حسین
کجا رواست که اولاد احمد مختار
برهنه سر چو اسیران زنگبار و تتار
شتر سوار در آرندشان به کشور ما
به چشم خویش ببینیم خاک بر سر ما
که کاش باد نشان خدنگ پیکر ما
که باد معجر زنهای بیوه بر سر ما
چه سان بخود بپسندیم ای گروه دلیر
که پای سید سجاد بسته در زنجیر
حمایت ار نکنیم اوف که بر حمیّت ما
هزار مرتبه لعنت بما و عزت ما

مشتری :
که آه آه شود خاک تیره بر سر ما
که پای مال سُم اسب کینه پیکر ما
غریب وادی کرب و بلا حسینم وای
شهید خنجر شمر دغا حسینم وای
هزار حیف ـ نبودیم ما به کرب و بلا
که جان فدا به نمائیم راه آن مولا
کنون چو در نظرت هست ای ضیاء دو عین
بگو بما که شود جان ما فدای حسین
درة الصدف :
گذشته واقعهٔ کربلا به شهر حلب
اسیر آمده کلثوم و حضرت زینب
رسیده نوبت یاری به عترت اوتاد
شوید غرق تمامی به آهن و فولاد
سلاح رزم بپوشید تیغ گرز و سپر
نهید جمله کله خود زرنگار به سر
به حول قوهٔ باری به فرقهٔ ملعون
پی تلافی یاران ز غم زنیم شبیخون

مشتری :
به چشم آنچه تو گوئی مطیع و منقادم
ز جان و دل چو کنیزان به خدمت استادم
بیاورید کنون اسلحه به ناله و آه
که تا به خویش بپوشم به حال زار و تباه

درة الصدف (زره پوشد و گوید) :
شهید ضربت خنجر حسینم وای حسینم وای
قتیل لشکر کافر حسینم وای حسینم وای
سلاح جنگ دربوشم، بحرب کافران کوشم
برفته از سرم هوشم، حسینم وای حسینم وای

مشتری (زره پوشد و گوید) :
حسین ای نورچشمانم، تو بودی قوت جانم
ز مرگت دیده گریانم، حسینم وای حسینم وای
درة الصدف :
فدایت ای شه بی یار، شهید لشکر خونخوار
ذلیل لشکر کفّار، حسینم وای حسینم وای

مشتری :
فدای چشم گریانت، فدای آه سوزانت
فدای زخم پیکانت، حسینم وای حسینم وای

درة الصدف :
فدای اکبرت گردم، هلاک اصغرت گردم
به سین برجهرهٔ زردم، حسینم وای حسینم وای

مشتری :
به بین بر دوستدارانت به بین برحال یارانت
به بین بر اشک ریزانت حسینم وای حسینم وای
همه با هم گویند : یا علی
افکنیم بر جان این خونخوارگان شور حسین
جان فدایت می کنیم ما یا حسین و یا علی

درة الصدف :
روان شوید ایا همرهان این محزون
ز داغ شاه شهیدان شده دلم پر خون
توای کریم خداوندگار ربّ مجید
به حق مرتبهٔ کشتهٔ حسین شهید
رسان تو یاوری از بهر این الم زدگان
به حق خون حسین علی ایا منان

حنظله :
یا غریب یا شهید یا مظلوم یا ذبیح بارض کربلا ـ عطشان آقای غریبم حسین جانا:
ای دیده، گریه کن به شهیدان کربلا
ای چشم، خون بریز به عبّاس نامدار
کو کرد بر برادر خود جان خود نثار
ای دیده گریه کن به علی اکبر جوان
ناکام و نامراد برفت او ازین جهان
ای دیده خون بریز به قاسم که شد شهید
از عمر خویش گشت درین دهر ناامید

درة الصدف :
بیان نما به من ای نوجوان خوش منظر
تو کیستی که چنین می زنی به سینه و سر
سیاه‌پوش چرا گشته‌ای به حال تباه
به فرق خویش بریزی چرا تو خاک سیاه

حنظله :
یقین بدان تو ایا نوجوان نیک سیر
بنام حنظله سالار این همه لشکر
کنیم نوحه بر آن شه بآه و شیون و شین
برای نور دل فاطمه ـ امام حسین
مراست بر دل ایا نوجوان به حق خدا
کنم جهاد بر این قوم فی سبیل الله
بگو روی بکجا ای جوان بحال تباه
ز واقعات خودت می نما مرا آگاه

درة الصدف :
بدان رویم به جنگ گروه بی‌پروا
پی تلافی ذریهٔ رسول الله
که بلکه زینب و کلثوم را خلاص کنیم
به این جماعت شاهی ز کین قصاص کنیم

حنظله :
هزار جان من ناتوان فدای حسین
فدای عترت و اولاد طفل های حسین
حسین که جان گرامی فدای اُمّت کرد
رواست اُمّت اگر جان کُند فدای حسین

شبان :
یا قَوْمُ یا قوم قَدْ قُتِلَ الحسین بارضِ کربلا
عَطْشانَ ذُبِحَ به نینوا
ای قوم حسین ابن علی را کشتند
در کرب و بلا به خاک و خون آغشتند
یاری به کنید کشتهٔ بی سرها را
یعنی که حسین امام بی‌یاور را
درة الصدف :
خطاب من بتو ای نوجوان ز راه وفا
تو کیستی ـ ز کجا می رسی بیان فرما

شبان :
سلام ای آفتاب عالم آرا
ترا کمتر خدم، جمشید و دارا
ترا مطلب چه، ای بگزیده سلطان؟
که نزد خویشتن خوانی تو شبان [شبان]

درة الصدف :
به گو صریح ایا نوجوان به شیون و شین
چرا تو خاک به سر ریزی اندرین عزای حسین
مگر تو هم چو غریبان ز درد مدهوشی
به حیرتم که چرا این چنین سیه‌پوشی

شبان :
بدان صریح کنم نوحه از برای حسین
همان حسین که خدا راست او ضیاء دو عین
بدان شبانم و کوه است منزل و مأوا
به پشت کوه شنیده من این صدای شما
یقین بدان تو ایا نوجوان رعنا قد
بود بپیش ز ما این زمان ابوالاسود
به پشت کوه بود منزلش بحال حزین
که خواهد آنکه زند بر سپاه کین شبخون
[شبیخون]
ابوالاسود :
ای شیعیان بحال غریبان کربلا
زاری کنید بهر شهیدان کربلا
ایوای از غریبی و بی یاری حسین
و ز ناله‌های دمبدم و زاری حسین

درة الصدف :
سلام من بتو ای نوجوان رعنا قد
مُحبّ آل عبا نوجوان ابوالاسود
هزار مرتبه‌ات مرحبا ایا نومید
بیا نموده ای اکنون عزای شاه شهید

ابوالاسود :
علیک من بتو ای نوجوان خوش منظر
بگو به من چه کسی ای جوان نیک سیر؟
چرا که جمله به مثل سحاب گریانید
برای کیست؟ سرشک از دو دیده افشانید

درة الصدف :
عزای پادشاه عالمین است
عزای شاه مه رویان حسین است
فرو کوبید طبل ای دوستداران
بیاورند اسیران ـ آل سفیان

ابن سعد :
ای شمر، میر لشکر این قوم بد شکار
کن گوش حرفم ای سگ مردود نابکار
وارد کنید شهر حلب، آل طاهره
بینم چه آورد به سرم چرخ نابکار
شمر:
زین العباد، زینب و کلثوم مه جبین
لیلا و هم رقیه ـ سکینه ز راه کین
وارد شدیم شهر حلب از جفا بدان
میزن بفرق اهل حرم حالیا سنان

سنان :
زنم به فرق شما چوب از طریق عناد
بگریه آورمت حال ـ سید سجاد
ایا تو زینب و کلثوم ـ حضرت لیلا
فغان کنید که خوشحال گردم از دنیا

زینب :
بنات پادشاهان حجازیم
سوار ناقه‌های بی حجازیم
اگرچه از وطن آوارگانیم
ولیکن طایر یک شاهبازیم

اهلبیت (جملگی) و دسته جمعی :
ای داد وبیداد ای فلک صد آه و فریاد ای فلک
ای خانه آباد ای فلک از ظلم تو داد ای فلک
ما اسیرات عترت پیغمبریم
جملگی بی چادر و بی معجریم
ما همه ذریهٔ پیغمبریم
دستگیر این گروه کافریم
بُوَد این سر که بر نوک سنین است
سر سالار جان بازان حسین است
نبی را جان ـ علی را نور عین است
عزیز و بیکس و یاور حسین است.

امام زین العابدین :
در روزگار کسی چو حسین دربدر نشد
مثل سکینه کسی ز جفا بی پدر نشد
بسیار نوجوان عرب کشته گشته اند
امّا کسی چو اکبر بی بال و پر نشد
بسیار عروسی بباد رفت
امّا کسی چو قاسم خونین جگر نشد
بابا، تو شهیدی و دربدرم
بابا تو شهیدی و خونجگرم
بابا بنگر آه و فغانم بابا
سیلی خور قوم ناکسانم بابا
حضرت زینب :
داشت سودای تو ای سرِ با ملا ما کارها
می کشد عشق تو ما را بر سر بازارها
ما غریبان از نگاه خود خجالت می کشیم
آخر ای بی شرمها، شرمی ازین کردارها
از جفا غارت نمودند خانهٔ ایمان بس است
دیگر از بهر چه بستید بر شتر این بارها

ام کلثوم :
ای ماه منخسف شده قربانی تومن
ای میوهٔ ریاض نجف ای شه زمن
قربان رأس غرقه به خون تو یا اخا
چون بنگرم سرت به سر و نیزهٔ جفا؟
چه سان قبول کند غیرت تو ای سرور
مرا اسیر کنند، شامیان بداختر

سکینه :
آگه نبی پدر که در آزارم ای پدر
در دست اهل ظلم گرفتارم ای پدر
آن گوهری که مشتری هم چو تو داشتیم
بعد از تو کس نمانده خریدارم ای پدر
به چهره‌ام غبار نشیند به بین که شمر
هر دم زند طپانچه برخسارم ای پدر

اُمّ لیلا :
جوانمرگم علی اکبر کجائی؟
که پیش مادر دلخون نیائی
نمی بینی مگر مادر اسیرم
نمی بینی به محنت دستگیرم
نمی بینی اسیر کوفیانم
ز داغت دست غم بر سر زنانم

فاطمهٔ نوعروس :
یَابنَ العَم یا شهید یا مظلوم
اسیر فی ید الاعدا
القاسم القاسم القاسم
السّلام ای تازه داماد غمینم السّلام
از تو شد برجرخ، آه و شور و شینم السّلام
روح تو شاد ای پسر عمّ ـ نوعروست را به بین
نوعروس ناشکیب بافسوست را به بین
تو شهید و من یتیمم و تو غریب و من اسیر
دستگیرم ای پسر عم دستگیرم دستگیر

سکینه :
یاران چه کنم پدر ندارم
از داغ پدر کمر ندارم
از تشنگی این زمان فکارم
من طاقت تشنگی ندارم
ای قاسم زار ناامیدم
داماد ـ پسر عم رشیدم
من تشنه ام ای پسر عم و زار
فکری بنما باین دل افکار

فاطمهٔ نوعروس :
مده عجالت اوچونکه تازه داماد است
ز دست جور فلک حجله گاهش برباد است

سکینه :
ای اکبرم ای برادر من
ای نور دو دیدهٔ تر من
من تشنه ام ای برادر زار
مُردم ز عطش من دل افکار
رفتی که ز بهرم آوری آب
ای جان برادرم تو دریاب

اُم لیلا :
ای سکینه آتشم بر جان مزن
آتشم بر جان و بر ایمان مزن
من به قربان دو چشمان ترت
اکبرم آب از کجا آرد برت

سکینه :
ای برادر جان علی اصغرم‌یا
ای قتیل لشکر عدوان بیا
تو شهید لشکر قوم دغا
من اسیر قوم زشت بی حیا
من بقربانت شوم ای اصغرم
تشنه ام من ای بقربانت شوم

امام عباد :
ای سکینه بیش از این منما خروش
از سر ما برده ای آرام و هوش
من بقربانت شوم ای دلغمین
من فدایت ساعتی ساکت نشین

سکینه :
عمو به فدات ـ جسم زارم
من طاقت تشنگی نداره
دست من و دامنت عمو جان
خون من و گردنت عمو جان
بنگر که حزین و دلکباب
من تشنه و زار و بی قرارم

ام کلثوم :
ای سکینه ای مرا نور بصر
من بقربانت مریز ـ اشک ـ این قدر
عمّ زارت گشته شد از ظلم کین
آب آرد از کجا ای دلغمین

سکینه :
یاران به کجا روم غریبم
از عیش زمانه بی نصیبم
یاران چه کنم که دست رس نیست
در فکر سکینه، هیچکس نیست
ای باب عزیز ـ خوار و زارم
بنگر که ز تشنگی فکارم
بنگر بمن حزینه ای باب
لب تشنه ام ای پدر تو دریاب

زینب :
سکینه گریه مکن جانِ من به قربانت
فدای آن لب خشک و دو چشم گریانت
مرو به پیش حسین، ای ضیاء نور دو عین
روم بنزد همین اشقیا و بد آیین
زبان حال بود ای خدا به شیون و شین
کنم تفحص آبی برای طفل حسین

بلافاصله :
ای ابن سعد رحم به این بی‌پدر بکن
رحمی باین صغیرهٔ خونین جگر بکن
بنگر چه سان کبود شد از تشنگی لبش
بر پیکرش نگر که چه سان گشته مرتعش
رحمی بکن تو قطرهٔ آبی باو بده
غم بر غم حزینهٔ زارش دگر مده

ابن سعد :
سوخت قلبم ای خدای عالمین
از برای طفل گریان حسین
خانهٔ ابن زیاد ناصواب
دارم امید ای خدا گردد خراب
ای سکینه بیش ازین منما خروش
از کف یک جرعه آبی گیر نوش

سکینه :
چون نمودی رحم بر چشم ترم
می برم آب از برای اکبرم
ای جوان حق خدای ذوالمنن
ده دمی رأس علی اکبرم
ای برادر جان بنوش آب روان
من بقربانت شوم ای خسته جان
تو بنوش آب ای جوان مضطرم
من فدایت ای علی اکبرم

شمر:
ای ابن سعد رحم به آل عبا مکن
رحمی دگر به عترت شیر خدا مکن
من تشنه ام به خون حسین علی بدان
تو میدهی ز روی وفا جمله آب و نان
می ریزم آب را ز جفا من بروی خاک
از تشنگی سکینه بمیرد مرا چه باک.

سکینه :
برس بداد غریبان خویش یا جدّا
به بین بحال پشیمان خویش یا جدّا

حضرت امیر:
کشتهٔ بی کفنم آه حسین وای حسین
شه دور از وطنم آه حسین وای حسین
سکینه غصه مخور جان بقربانت
بنوش آب فدای دو چشم گریانت
عزیز جان من ای سکینهٔ بی تاب
شوم فدات بخور این زمان ز کوثر آب

سکینه :
ای مه افلاک عزّ سروری
گوهر پاک جلال داوری
کیستی با من شفیقی چون پدر
با غم و دردم رفیقی چون پدر
بوی تو ماند چو بوی باب من
روی تو ماند چو روی باب من
کیستی بهر من آوردی تو آب؟
می بفرما ای شه عالی جناب

حضرت امیر:
بانوی ایوان عزّت ای عزیز
دیده بگشا ای یتیم دلغمین
ای ترا صد زهره و زهرا عزیز
جد تو باشم امیرالمؤمنین

سکینه :
هزار شکر در این ملک یک مسلمان بود
هزار شکر که یکتن ز اهل ایمان بود
نظاره کن به غریبان خویش یا جدّا
به بین به حال اسیران خویش یا جدّا
سری که بود بدوشت همیشه مأوایش
به نوک نیزه نمودند این زمان جایش

حضرت امیر:
مکن تو گریه ایا نور چشم غمخوارم
که من ز حال غریبان خود خبر دارم

حضرت امیر بلافاصله فرماید :
ای سکینه بیش از این منما خروش
سکینه : گوشوم از هجر یاران چون خموش
حضرت امیر: درد دل را کن بیان ای طفل زار
سکینه : جان جدّا دلفکارم دلفکار
حضرت امیر: چیست این زخمی که بر گوشت رسید
سکینه : ظالمی از جور کین گوشم درید
حضرت امیر: هیچ دردی، آرزوئی در جهان؟
سکینه : آری آری وصل اکبر نوجوان
حضرت امیر: جان جدّا غمگسارت گو که کیست؟
سکینه : در غریبی غمگسارم زینب است.
حضرت امیر: که تسلیّت دهد ای طفل زار
سکینه : نیست یارم غیر زنجیر شرار
حضرت امیر: دست خود در گردنت داری چرا؟
سکینه : گردنم زخم است ز زنجیر جفا
حضرت امیر: هیچ دردی در دلت دارد اثر
سکینه : الحذر از درد غربت الحذر
حضرت امیر: بس است ای به فدایت شوم من محزون
بس است کو دل من شد ز غصه لجّهٔ خون
رضای شیعهٔ زارم بود مرا منظر
شوم شفیع بایشان به عرصهٔ محشر

سکینه :
ای خدا جدّ تاجدارم کو
باب بابای با وقارم کو
پس چرا رفت از برم جدّم
باز افزود ای خدا دردم

شمر:
ای سکینه ز چیست شیون تو؟
دل نسوزد برای مردن تو
می زنم تازیانه ات بر سر
تا رود هوش تو کنون از سر
کن ز دست جفا تو خویش خلاص
جنگ صفین را کنیم تقاص تقاص

زینب :
ای خدا ما ز آل طاهائیم
شمر ملعون ز ما حیا نکند
می زند دمبدم اسیران را
شرم از روی مصطفی نکند
آخر ای قوم ما مسلمانیم
کس به کافر چنین جفا نکند

شمر:
ای اسیران بند محنت غم
کس از این دامتان رها نکند
بی کسی هست درد بیدرمان
ناله این درد را دوا نکند
بهر خشنودی یزید پلید
به شما هیچکس وفا نکند

زینب :
ای لعین ستمگر غدار
کس به ماها چنین جفا نکند
گر برآرم ز سوز دل آهی
به یقین آه من خطا نکند
ترسم از ناله های آتشبار
آتش دوزخ اکتفا نکند
ظالما سوختیم از گرما
که خدا رحم بر شما نکند

شمر:
دختر بوتراب ای زینب
کم جسارت نما ز هر مطلب
کوفیان بر خوشیِ حال یزید
به اسیران، چوب کینه زنید

اهلبیت (دسته جمعی):
وامحمداً واعلیاً وافاطمتاً
واحسناً واحسیناً

درة الصدف :
طاقتم شد طاق حق ذوالمنن
ای عزیزان گوش را دادید بمن
ای ابوالاسود برو تو از یسار
تنگ کن این عرصه بر قوم شرار

ابوالاسود :
ای به چشم، ای سرور والاتبار
حمله سازم حالیا من از یسار
لشکرم آماده گردید حالیا
از برای رزم این قوم دغا

درة الصدف :
حنظله ایندم برو تو از یمین
جنگ کن با این سپاه مشرکین

حنظله :
می روم اندر یمین با این سپاه
تا بُبرم سر ز شمر بی حیا

درة الصدف :
ای شبان با وفا بشنو ز من
از شمال آور هجوم ای ممتحن

شبان :
می روم من به یاری الله
تا برآرم ز سینه شان من آه

درة الصدف :
مشتری ای دختر عموی گرام
تو به همراهم بیا ای نیک نام
تا زنیم خود را به قلب این سپاه
جوی خون سازم روان زین رزمگاه

درة الصدف بلافاصله گوید :
دوستان اکنون بآواز جلی
برکشید از دل فغان یا علی

همه با هم گویند یا علی: (لشکر دُرّة الصدف گوید):
افکنم بر جان این خونخوارگان شور جلی
جان فدایت می کنم، یا حسین و یا علی

ابن سعد :
روز جنگ است، جنگ باید کرد
کوشش تام و تنگ باید کرد
بنوازید طبل ای یاران
ره باین قوم، تنگ باید کرد

شمر:
ایا گروه نوازید طبل و نقاره
تمام هلهله سازید مثل سیارّه

دُرّة الصدف :
جان من قربان جانت یا حسین
یا حسین گردم فدایت یا حسین
شیعیان ایندم به آه و شور و شین
برکشید از دل صدای یا حسین

زینب :
کلثوم نگر چه شور و شین می آید،
آواز غلامان حسین می آید

درة الصدف :
این صوت صدای زینب نالان است
این صوت صدای زینب گریان است
اوّل به مدینه بود با جاه و جلال
الحال بدست لشکر عدوان است

شمر:
ایا گروه به گیرید دور این لشکر
مباد اینکه اسیران شوند ز دست به دَر

درة الصدف :
ایا گروه بگیرید این اسیران را
ز دست قوم شرر جمله غم نصیبان را

[جنگ کند و گوید]:
هزار شکر بدرگاه قادر منّان
که فتح لشکر ما شد به جنگ قوم خسان
ایا تو این عمم مشتری ز راه وفا
بیا رویم بنزد اهلبیت شیر خدا

بلافاصله :
سلام من بنوای دختر رسول الله
سلام من بنوای مهر آسمان وفا

زینب :
علیک من بنوای نوجوان خوش منظر
جزای خیر بیابی ز خالق اکبر
هزار مرتبه ای مرحبا ایا ثُریّا
تو رو سفید شوی نزد حضرت زهرا
به روز حشر شفیعت شود رسول الله
جزای خیر بیابید از ولی الله

درة الصدف :
هزار حیف نبودم بدشت کرب و بلا
که جان خویش نمایم فدای آن مولا
بگیر معجر زرتار را بکن بر سر
قبول هدیهٔ من کن به حق پیغمبر
اگر که خدمت دیگر بود ز راه وفا
ترا بجان حسین علی بیان فرما

زینب :
چگونه رخت زری من بپوشم ای یاران
برادرم تن و عریان فتاده در میدان
اگر تراست محبت به خانوادهٔ ما
دمی تو دور بشو، از میان این اسرا
دمی کناره بکن ای جوان به حقّ خدا
چرا که محرم ما نیستی بحال تباه

درة الصدف :
چرا کناره کنی زینب حمیده سر
نظاره کن تو به رخسار من بدیدهٔ تر
کمینه بندهٔ درگاه شحنهٔ النجفم
منم کنیز شماها و درة الصدفم

بلافاصله :
ایا گروه غریبان همه به حال تباه
ز فرق خویش بدارید جمله طاس کلاه

زینب :
ای دُرّة الصدف به بر ما خوش آمدی
ای گوهر صدف بر ما خوش آمدی
ای خواهر حمیده ام ای ماه بی کلف
مهمان ما شده ز وفا درة الصدف
آرید به پیش رأس شهیدان خون طپان
تا یکدمی عزا بنمائیم با فغان

درة الصدف :
وا حسرتا که شد سرپاکت ز تن جدا
یا رب که دست شمر شود از بدن جدا
تو شاهباز عرش و ناله ز داغ تو
بلبل جدا به گلش و زاغ و زغن جدا

زینب :
آیید بلبلان که دمی هم فغان شویم
بریاد کشتگان نفسی هم زبان شویم
بلبل غریب ناله غریب آشیان غریب
زینب غریب، رأس شه کشتگان غریب
امشب شب غریب غریبان کربلاست
اکبر غریب، قاسم نوکدخدا غریب



عابران کوکی

چه تفاوت می کند
غزل بسرائی
یا خمیازه بکشی
وقتی که،
عابران کوکی
می گذرند،
بی اعتنا

□

غزل غزل هم که
مویه کنی
باز بیابانها
در حسرتِ یك مجنون
آه می کشند

□

هرچند که
در شعرت
هفت آسمان تگرگ و
هفت دریا طوفان،
به باکی

اما
برای آن که به خمیازه‌های مدام،
خو کرده است
نسیمی هم،
نمی‌وزد

بگذار،
بگذار خیابان خیابان
عابران کوکی
از تو،
بی اعتنا بگذرند

اما به یقین،
هنگامی نه چندان دیریاب
زمان،
تو را در خود فریاد خواهد زد.

کورش ادیم ـ قائم شهر



چند طرح

۱

شعرهایم را باد می خواند
اشکهایم را رود
و دردهایم را کوه، نادیده می گیرد!

○

باد می‌خواند...
رود می گرید...
کوه می خندد!
و شعر با نخستین درد
زاده می شود!

۲

دل داده‌ام به ترنم باران!
که بر سنگفرش خیابان مدام ترانه می‌خواند،
دل داده‌ام به آواز شبگردهای میانهٔ راه...
«چون تك درختی،
به رویای سبز
و انتظار رویش...»
دیروز چه تلخ بود؛ تلخ،
اندیشه‌های خام جوانی...
و امروز،
برف سپیدی بر گیسوان:
«پیر می شوم...»

۳

دیروز، غُرابی سیاه
پرهای غربتش را،
بر آشیانهٔ متروك دلم ریخت
و امروز، با تاری سپید بر گیسوان
فردا را به انتظار نشسته‌ام...

سعید جهانبولاد ـ آبیك قزوین

صبح روز بعد؛ عیار تازه‌ای از هوشمندی یک فیلمساز

■ رضا درستکار

○ صبح روز بعد

نویسنده فیلمنامه، تدوین صدا و تصویر، تهیه کننده و کارگردان: کیومرث پوراحمد، (براساس سه قصه از هوشنگ مرادی کرمانی). مشاور فیلمنامه: خسرو دهقان، مدیر فیلمبرداری و طراح صحنه: عظیم جوانروح، فیلمبردار: فریدون مسروری، مدیر تولید: فریدون بهمنی، صدابرداران همزمان: حمید پارسا حسینی، خسرو کیوان‌مهر، صداگذاری: حسین عسگری، محمد کرمانی، اصغر نظام‌دوست، میکس: حسن زاهدی، لابراتوار: سیمای جمهوری اسلامی ایران، بازیگران: مهدی باقربیگی (مجید)، پروین دخت یزدانیان (بی‌بی) محمد علی میانداری (معلم ریاضی) مرتضی حسینی (معلم ادبیات)، جمشید صدری (مدیر مدرسه) و جهانبخش سلطانی (آقای ناظم)، محصول گروه کودک و نوجوان شبکه اول سیما، سه قسمت، ۸۵ دقیقه.

○ خلاصه داستان

قسمت اول؛ **جدول ضرب**: مجید که جدول ضرب را خوب فرا نگرفته، دردسر تازه ای پیدا می کند. آقای معلم ریاضی اشتباههای مجید را با تسبیح، حساب می کند که مجید نسبت به صدا و رنگ آن حساس است. این مشکل با تهیه تسبیحی مشابه تسبیح آقای معلم دوچندان می شود. اما بالاخره با تعویض تسبیح معلم و گرفتن معلم خصوصی، مجید موفق می شود که در امتحان نهایی نمره قبولی بگیرد.

قسمت دوّم، **تشویق**: برای اولین بار مجید موفق می شود در ریاضی نمره ۱۴ بگیرد. در مراسم صبحگاه مدرسه که این بار توسط آقای ناظم و برای تشویق مجید برگزار می شود، بی بی و معلم خصوصی اش نیز شرکت دارند. اما ناظم نمره ۱۴ را لایق تشویق نمی داند و این مراسم بهانه ای برای توجیه دانش آموزان ضعیف بوده است با وساطت آقای مدیر، مجید شعری در وصف خود و امتحان ریاضی قرائت می کند.

قسمت سوم، **آقای ناظم**: با تغییر منزل آقای حیدری معلم ادبیات، و انتقالش به یك مدرسه دیگر، مجید به دردسر تازه ای می افتد. یك روز که آقای ناظم عهده دار زنگ انشاء می شود، مجید در باره خدمات مرده شورها انشایی می نویسد و قرائت می کند که این به آقای ناظم برمی خورد. مجید از ترس تنبیه از مدرسه فرار می کند، اما با سفارش آقای حیدری و به امید آقای مدیر، صبح روز بعد به مدرسه بازمی گردد ناظم در نبود مدیر، مقدمات تنبیه مجید را فراهم می کند که مدیر سربزنگاه سر می رسد، اما گویا ناظم دست بردار نیست.

○ اشاره

«در طول سال گذشته [منظور سال ۱۳۷۰] یازده فیلمنامه نوشته‌ام و یازده فیلم ساخته‌ام (مجموعهٔ **قصه های مجید**)، طرف قراردادِ من گروه کودك و نوجوان شبکه اول است. اما معمولاً خود را ملزم و مقید نمی کنم که فیلمنامه کودکان بنویسم یا فیلمنامه غیر کودکان. من واقعاً نمی توانم این طور کار کنم که بخواهم از پیش مثلاً گروه سنی را مشخص کنم. من با یك موضوع، یك حادثه، یك احساس درگیر می شوم و بعد کار می کنم. همین!» (مصاحبه کیومرث پوراحمد با ماهنامه فیلم / شماره ۱۳۰)

مجموعه یازده قسمتی **قصه های مجید** که نُه قسمتش سال گذشته از تلویزیون پخش شد و بطریقه ۱۶ میلیمتری فیلمبرداری شده است، نقطهٔ روشن فیلمسازی کیومرث پوراحمد در مقام کارگردانی است. بخصوص دو فیلم ۳۵ میلیمتری این مجموعه، صبح روز بعد و شرم.

عناوین نُه قسمت دیگر این مجموعه به نمایش درآمده از تلویزیون که همگی براساس قصه های مجید نوشتهٔ هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده اند، عبارتند از: **ژاکت، ورزش، اردو، سفرنامه شیراز، بهانه، خواب نما، ملخ دریایی، لباس عید و یك بعداز ظهر گرم.**

***

از همان اولین دوره پخش تلویزیونی **قصه های مجید** معلوم بود که کیومرث پوراحمد پس از سالها تجربه، به پختگی مطبوعی در کارنامهٔ سینمایی اش رسیده است. آثار دیگر فیلمساز تا آنجا که استقبال خاص و عام از **قصه های مجید** نشان می دهد، موفقیت چندانی نداشته اند، پخش چندین باره اشان از تلویزیون هم به هر تقدیر نشان می دهد که در آن فیلمها، پوراحمد مسیری را پیموده است که در مجید و قصه هایش تکامل می یابد. یعنی حالا که به لنگرگاه، **آلبوم تمبر، تابستان سال آینده، زنگ اول، زنگ دوم، پلکان، گاویار، تاتوره، بی بی چلچله** و یا **شکار خاموش** نگاه می کنیم بیشتر به فراز و نشیب یك روند عادی در جریان کارنامه یك فیلمساز می رسیم که با **قصه های مجید** و بخصوص با **صبح روز بعد** و **شرم** ناهمواریهای آزار دهنده آن مسیر را پشت سر نهاده و به یك سبك قابل اعتنا و مجرد دست یافته است. از دیگر امتیازهای **قصه های مجید**، کارکرد عناصر و هویت مستقل این مجموعه و اتکای آن برداشته های بومی / ملی است. حضور خودآگاهانه و اخلاق گرای مجید بر بستر مشکلات پیرامون نوجوان ایرانی در هر قسمت، که به بخشی از آنها فائق می آید و یا اینکه به تجربه ای تازه در قبال آن دشواریها می رسد، از سویی؛ و منش و رفتار و گویش



بومی که ترکیب دلنشینی در مجموعه یافته و از نادر موارد توانائیهای فیلمسازان در این مهم به شمار می رود از سوی دیگر، شمایل هنری این مجموعه، بخصوص دو فیلم اخیر را برجسته می کند.

قصه های مجید، سرشار از حس و تجربه است. در هر قسمت، عملاً مجید با تجربه ای تازه در زمینهٔ زندگی روبرو می شود. علی رغم اینکه مجید تنها با مادر بزرگش زندگی می کند، اما وارد شدن او به دنیای بزرگترها به شیوه نظام سنتی مرحله به مرحله صورت می پذیرد. و در هر بخش نسبت به مسائل دنیای پیرامون آشنایی حاصل می کند، از تجربه سفر در سفرنامهٔ شیراز بگیریم تا تجربه های بیشمار در شرم که کلنجارهای ذهنی مجید در وارد شدن او به دنیای بزرگترها نقشی اساسی ایفا کرده است. و دوربین ۸ میلیمتری مجید در این فیلم که تکرار آن احساس و انتقال تجربه را به شایسته ترین وجه قابل تحمل کرده است.

مجید هیچگاه به حضور نیافتن والدین خود اشاره نمی کند و فیلمساز نیز نیازی به حسرت خواری در قهرمان فیلم نمی بیند. بی بی به صراحت همچون یك ناظر آگاه، و در غیبت پدر و مادر، اعمال مجید را زیر نظر دارد و در مواقعی که مجید عملی را از او پنهان می کند، با تاکید می خواهد که او را در جریان امور قرار بدهد. در اپیزود سوم صبح روز بعد، بی بی از همان لحظهٔ فرار مجید از مدرسه، به غیر طبیعی بودن رفتار او پی می برد و اصرار تا شب ادامه می یابد، تا اینکه مجید به فرار خود از مدرسه اعتراف می کند. در قسمتهای دیگر این مجموعه نیز به همین ترتیب نظارت بی بی و دل نگرانیهایش ادامه دارد. در اردو بی بی با تاکیدهایش بر حفظ سلامتی مجید، باعث عقب ماندن او از کاروان اردو و همراه نشدن او با بچه ها می شود. پوراحمد اینچنین و در نبود والدینِ قهرمان داستانش، حضور بی بی و آن زندگی بسیار ساده و شیوه سنتی را بر محور مسائل اجتماعی و کمبودهای دامنگیر آن، سوار می کند. بدین شکل دقت و توجه پوراحمد در قصه های مجید نه بخاطر ویژگیهای اخلاقی این مجموعه، که به دلیل اشاره های بسیار به دشواریها و مسائل اجتماعی برجسته می شود و او را یك گام دیگر به پیش می آورد و قصه های مجید را با طراوت می کند. در صبح روز بعد اشاره های گاه صریح و آشکاری به برخوردهای جاه طلبانه و نظام کنترل می شود. اپیزود سوم این فیلم «آقای ناظم» به عینه شرح و بسطی است بر چنین شیوه ای. یك قدرت بسته و عقب مانده که به وسیله چوب فلك به مدرسه نظمی نیم بند بخشیده است. ناظم در اینِ قسمت همه چیز را تحت کنترل خود دارد و عملاً در برابر مجید و نوجویی هایش جبهه گیری می کند و همواره متوسل به زور است.

به جمله هایی که ادا می کند دقت کنیم: ناظم به مجید: «حرف نزن اگر بزنی می زنم تو سرت.» ناظم به مدیر مدرسه: «این بچه (مجید) ناراحت است باید زد توی سرش.»

فیلمساز الگوی فاشیستی ناظم را در نظام آموزشی / تربیتی مدرسه که آبشخور زورمدارانه ای دارد، و سایهٔ آن تعلیق و اضطراب را در فیلم، بخوبی درآورده است. طنین گامهای ناظم در فصلهای مختلف فیلم، علی الخصوص فصلی که دوربین، در موقع تنبیه مجید توسط ناظم، عقب می کشد و سرآخر نمای عمومی مدرسه را قاب می گیرد، نشان دلالت گرانه بر این مفهوم می یابد.

در قسمت اول نیز، تسبیحِ معلم ریاضی کارکرد ظریفی از آن الگو را پیش روی می گستراند.

جالب توجه است که مجید در این فیلم شخصیتی پویا و جسور در برابر نظام سلطهٔ آموزشی دارد و فیلم از تضاد او با محیط پیرامون و آدمهای بزرگتر که نظم دهندهٔ این دنیا هستند، وجهی نمادین ارائه می دهد. یك نوجوان خوش ذوق و با استعداد که قصد دارد در آینده نویسندگی پیشه کند. اما با عوامل بازدارنده ای روبرو می شود بطور مثالِ نپرداختن به کلیشه ها در زنگ انشای آقای ناظم عملاً برای مجید تولید دردسر می کند. از مجید در اینجا به عنوان یك عنصر ناراحت یاد می شود!

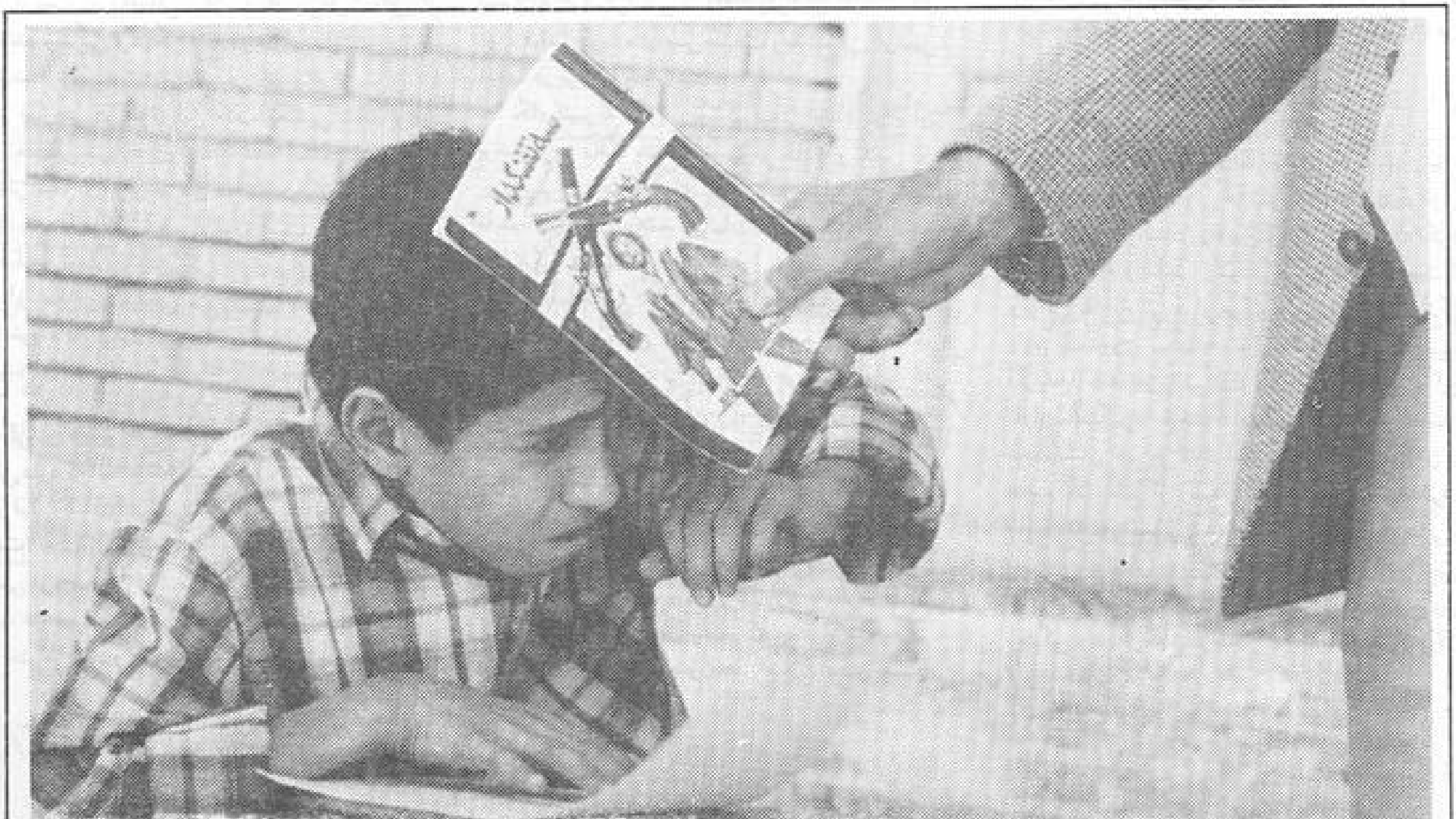
مجید شخصیتی تثبیت شده در کلاس دارد، در زنگ انشای آقای حیدری، بچه ها همه به او اشاره می کنند. پیشآهنگی او در این موارد، علاوه بر سرودن شعر برای جلسهٔ تودیع آقای حیدری یا سرودن شعر برای نمرهٔ قبولی و یا حضور ذهن اش در پاسخ به ناظم در مورد شوخی گوساله، حضور بالنده او را نشان می دهد. اما با همهٔ اینها، مجید همواره در کنترل کامل است. در هر سه بخش فیلم، ناظم درست سر بزنگاه سر می رسد و بهانه ای برای مواخذهٔ او می یابد و اینکه

مجید در هر سه اپیزود تنبیه بدنی می شود و یا این که پارا از سنت معمول انشانویسی فراتر می گذارد و متهم به یاس و ناامیدی می شود و انتسابش به صادق هدایت و یا دلشوره هایش و تقارن افکتِ گامهای ناظم و تسبیحِ مشابه معلم ریاضی به هنگام خواب در اپیزود اول، همه به نشانه ها یا گونه های ساختار اجتماعی و پس زمینه حرکت هنرمند بر مسائل پیرامونش در جامعه پیوند می خورند و اساساً به همین دلیل اخیر، صبح روز بعد به رغم تمام کوشش هایش در خط ارتباط

عاطفی یا اخلاقی و ربط هایش به نظام آموزشی، فیلمی ماندگار و قابل اعتنا به حساب می آید، که از چنبره یك فیلم سادهٔ کودکان با عناوین «جدول ضرب»، «تشویق» و «آقای ناظم» فراتر می رود و گره به مسائل عمیق تر و جدیتر می بندد. نشانه های دیگری نظیر گره گشایی های آقای حیدری که دنیای مجید را خوب درك می کند و برخوردهایش با بچه ها و مقایسه آن با رفتاری که با مجید دارد و یا این که اصلاً مجید کتابخوان است و سر کلاس درس نیز این اجازه را می یابد که به کارش ادامه دهد، همه بر موضوع یاد شده دلالت دارند.

حضور مجید در قالبهای گوناگون این مجموعه، جلوه های زندگی یك نوجوان شرقی را تصویر می کند. نشانه هایی از سر زندگی و پویایی یا پرورش در محیطی سنتی با تمام اهرمهای آشنا و متعارفش و کیومرث پوراحمد که به عیار تازه ای از هوشمندی و ذکاوت در صنعت فیلمسازی رسیده است.

صبح روز بعد پالودگیهای یك فیلم شایستهٔ تحسین را با خود به همراه دارد.



آرامش و تداوم زندگی، نزد بازماندگان...

■ پویان-د



○ زندگی و دیگر هیچ

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: عباس کیارستمی، مدیر فیلمبرداری: همایون پایور، دستیار کارگردان: حسن آقا کریمی، بهرام کاظمی، علیرضا اکبری، صحنه‌آرا: فرهاد مهرانفر، صدابرداران: حسن زاهدی، بهروز عابدینی، تدوین: عباس کیارستمی، چنگیز صیاد، صداگذار: چنگیز صیاد، میکس: حسن زاهدی، بازیگران: فرهاد خردمند، پویا پایور، حسین رضایی، فرخنده فیضی و... و اهالی روستاهای کوکر پشته، رحمت‌آباد، رستم‌آباد و رودبار، تهیه کننده: علیرضا زرین، محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۹۱ دقیقه.

خلاصه داستان:

زمان سه روز پس از زمین لرزهٔ ویرانگر شمال در آخرین روزهای خرداد ۱۳۶۹ است. پدر و پسری برای بدست آوردن خبر سلامتی احمد و بابك احمدپور ـ بازیگران فیلم **خانه دوست کجاست؟** ـ راهی مناطق زلزله زده شمال می‌شوند. راه بندان جادهٔ اصلی ناگزیر آنها را به جادهٔ فرعی می کشاند. پرسش و پاسخ آغاز می‌شود. اما جستجو به دنبال دوستان خانه دوست در نهایت به امیدواری و شور بازماندگان به ادامه حیات ختم می‌شود و اینچنین زندگی ادامه می‌یابد.

○ یك

نمایش موفقیت آمیز **زندگی و دیگر هیچ** در سال گذشته و موفقیت بی‌نظیر کارگردان این فیلم عباس کیارستمی در جشنواره‌های خارجی و نقدهای ستایش‌آمیزی که از این فیلم نوشته شد، ظاهراً عمده‌ترین و موفق‌ترین حضور سینمای ایران در خارج در طول یکسال اخیر بوده است. دریافت دو جایزه معتبر از جشنواره کن فرانسه (۱۹۹۲) و سپس انتخاب فیلم به عنوان فیلم سوم (از میان سیزده فیلم برگزیده سال) از سوی منتقدان مجله معتبر «کایه دوسینما» که در شمارهٔ مخصوص پایان سال ۱۹۹۲ نتایج آن به چاپ رسید، و تقریباً حضور در بیست و پنج جشنواره ریز و درشت بین‌المللی، از جمله موفقیت‌های خیره‌کننده **زندگی و دیگر هیچ** در طول نمایشش در سال گذشته بوده است؛ تنها فیلمی که مدام از سوی منتقدان خارجی در طول این مدت تحسین شده، و نقدهای مفصلی دربارهٔ آن نوشته شده است.

نمایش فیلم در ایران نیز آن هم تنها در یك سینما ـ عصر جدید ـ با موفقیت همراه بوده است.

سه میلیون تومان فروش اکران اول برای فیلمی که هیچیك از امکانات تبلیغی متعارف را بکار نبست، بخودی خود قابل توجه است.

○ دو

زندگی و دیگر هیچ در میان منتقدان ایرانی، مخالفانی دارد که اساس مخالفت خود را بر استفاده از رنو ۵ در فیلم و نشان دادن پوستر خارجی **خانه دوست کجاست؟** و... گذاشته‌اند. و روایت اینگونهٔ کیارستمی از واقعهٔ زلزله شمال را نوعی بی‌احساسی نسبت به فاجعه قلمداد می‌کنند و البته دلایلی که به همینجا ختم می‌شود و اینکه چرا فیلم مقبول خارجی‌ها افتاده است؟ و یا ایرادهای دیگری نظیر اتکای فیلم به **خانه دوست کجاست؟** که اساساً بی‌ربط است. و یا رعایت نکردن یکدستی نماهای دیدگاه که در اینجا، بحثی بسیار کهنه و از مد افتاده شده است و در آثار فیلمسازان برجسته‌ای نظیر هیچکاك بخصوص در شاهکار **پنجره عقبی** هم رعایت نشده است و کسی خودرا ملزم به دفاع از آن نمی بیند. به هر حال **زندگی و دیگر هیچ**، همچنان فیلمی سرپا و محکم و بر اصول دنیایی که بنا نهاده، استوار است.

○ سه

همه چیز می توانست در حد یك گزارش سردستی تلویزیونی باقی بماند. این که کارگردان به همراه اکیپ خود به دیدار زلزله‌زدگان برود و مصیبت وارده بر آنها را ضبط کند. خب تفاوت **زندگی و دیگر هیچ** هم همین است که اصلاً گزارشی از واقعهٔ زلزله در کار نیست و این، فیلمی درباره آرامش طبیعت و به تبع آن، آرامش آدمها در برابر فاجعه است.

نگاه کنیم که حمل آن سنگ قیمتی! و یا ازدواج آن نوعروس و داماد یك شب پس از حادثه و تلاش آن پیرزن برای یافتن اشیای زندگی در خرابه‌های باقی مانده از زلزله و... همه، جزئیات درکنار هم چیده شده از زندگی هستند. و در نگاه اول، گستره‌های مادی زندگی قلمداد می‌شوند. اما در اصل نمایانگر میل و امید و ادامه زندگی و اساساً در بحبوحه آن بلایا، جدی‌ترین مفهوم زندگی را تقویت می کنند. جایی که کارگردان ترجیح می‌دهد، پیش از پرداختن به مصیبت و فاجعه، به عزم انسانی در برابر نیروی ویرانگر زلزله بپردازد و به سامانمندی دنیای درونی آدمهای مصیبت دیده در برابر آن تهاجم که به جستجوی قطعات گمشده زندگی مشغولند.

کیارستمی هوشیارانه ماجرای تازه عروس و داماد را پیش می کشد و دقیق شویم که چگونه بنای فیلم تازه‌اش **زیردرختان زیتون** هم اصلاً داستان همین نوعروس و داماد است. کسانی که در قلب فاجعه تصمیم به یك زندگی تازه گرفته‌اند و...

○ چهار

در دههٔ پنجاه، موج «فیلمهای سیاه» رواج داشت. فیلمهایی که با پایانهای تلخ سرآمد و تقویت کنندهٔ یك جریان بودند. اگرچه این تلخی، تلنگری به پیکر رخوت‌آلود تماشاگران دوره بود و او هم آن را می‌پسندید، اما پس از گذشت دو دهه، میل و امیدواری به زندگی در فیلمسازان همان نسل بیشتر دیده می‌شود. حالا دیگر بهرام بیضایی، مسعود کیمیایی و عباس کیارستمی در فیلمهایشان، بذر امید در دلها می کارند. **زندگی و دیگر هیچ** فیلم امیدواری و فیلم شور زندگی است. این چرخش اساسی، گرایش از تلخی به امیدواری و میل و ادامه زندگی نشان هوشمندی فیلمسازان موج نو آن دوران است. یك موج تازه از امید به فردا در دههٔ هفتاد.

○ پنج

زندگی ادامه می‌یابد. اما خردمند به دوستان خانهٔ دوست نمی‌رسد. تفاوتی هم نمی کند. حالا دیگر از آن همه نگرانی در ابتدای راه و اینکه زلزله چه‌ها که نکرده است به کانون ماجرا رسیده‌ایم. از یاس به امید، از ویرانی به آباداني و از مرگ به سرآغاز یك زندگی تازه. جستجوی آدمها به دنبال آرامش ثمر داده است. اگرچه فاجعه، عزیزانی را از میان ما گرفته است و این تاوان سنگین، قامت آدمها را بخاطر تحمل محدودشان خم می کند، اما گویی اتفاقی متقارن با هجوم بلا، مانع از رسیدن تمام بار فاجعه به ظرف محدود تحمل انسانی شده است. یك رویداد روحانی و معنوی، یك اتفاق مهمتر در قلب فاجعه رخ داده است. حالا دیگر همهٔ بازماندگان به آرامش رسیده‌اند. و رمز **زندگی و دیگر هیچ** در همین آرامش نهفته از ورای فاجعه است.

تحقیقی مختصر دربارهٔ غیر ایرانی بودن همسران ایرانیان در شاهنامهٔ فردوسی

یکی دخت شاه سمنگان منم...

* حمیدرضا شایگان‌فر*



یکی از مسایلی که در شاهنامه مطرح است، این است که چرا همسرانِ ایرانیان تقریباً همگی غیر ایرانی و بویژه تورانی‌اند؟
در این جا برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، به ارائهٔ بعضی شواهد از شاهنامه بسنده می‌شود[1]:

● جندل، از بزرگان دربارِ فریدون، از طرف او مأمور می‌شود، دخترانِ سرو، شاهِ یمن را برای پسران فریدون، ایرج و سلم و تور، خواستگاری کند: جندل به شاه یمن چنین می‌گوید:

بدان ای سرِ مایهٔ تازیان
کز اختر بُدی جاودان بی زیان...
درودِ فریدون فرّخ دهم
سخن هر چه پرسند پاسخ دهم...
مرا گفت شاه یمن را بگوی
که بر گاه تا مشک بوید، ببوی...
ز کارآگهان آگهی یافتم
بدین آگهی تیز بشتافتم،
کجا از پس پرده پوشیده روی،
سه پاکیزه داری تو ای نامجوی...

کنون این گرامی دو گونه گهر،
بباید برآمیخت با یکدگر
سه پوشیده رخ را سه دیهیم جوی
سزا را سزاوار بی‌گفت و گوی
۸۴،۸۳/۱

● از آنجا که قرار است رودابه، دختر مهراب کابلی با زال ازدواج کند، از همان ابتدا غیر ایرانی بودنِ او اعلام می‌شود:

ز ضحّاك تازی گهر داشتی (مهراب)
به کابل همه بوم و برداشتی
۱۵۵/۱

● سام در ابتدا با ازدواج زال و رودابه موافق نیست و رودابه را از آنجا که ایرانی نیست و نسبش به ضحاك می‌رسد، دیوزاده می‌خواند:

ازین مرغ پرورده (زال) وان دیوزاد (رودابه)،
چه گویی، چگونه برآید نژاد؟
۱۸۰/۱

● فرنگیس، همسر سیاوش، تورانی است:

سپهدار پیران میان را ببست
یکی بارهٔ تیز رو بر نشست
به کاخ سیاوش بنهاد روی
بسی آفرین خواند بر فرِّ اوی
بدو گفت کامروز بر ساز کار
به مهمانیِ دخترِ شهریار...
سیاوش را دل پر آزرم بود
ز پیران رخانش پر از شرم بود
بدو گفت رو هر چه باید بساز
تو دانی که از تو مرا نیست راز...
به نزد فرنگیس بردند چیز
روانشان پر از آفرین بود نیز...
به پیوستگی بر، گوا ساختند
چو زین عهد و پیمان بپرداختند...
۱۰۰،۹۹/۳

سودابه، همسر کاووس، هاماورانی است:

از آن پس به کاووس، گوینده گفت
که او دختری دارد اندر نهفت
که از سرو، بالاش زیباتر است
ز مشك سیه بر سرش افسراست...
نشاید که باشد به جز جفتِ شاه
چه نیکو بود شاه را جفت، ماه
بجنبید کاووس را دل ز جای
چنین داد پاسخ که این است رای...
۱۳۶/۲

دکتر اسلامی ندوشن، می‌نویسد: «نکتهٔ قابل توجه این است که در دوران اساطیری و پهلوانیِ شاهنامه، اکثر زنانِ نام‌آور، خارجی هستند: همسرانِ پسرانِ فریدون، یعنی: سیندخت و رودابه، کابلی؛ فرنگیس، منیژه، جریره، تهمینه و مادر سیاوش تورانی هستند؛ کتایون همسرِ گشتاسپ، رومی است.»[۲]

ریشهٔ غیر ایرانی بودنِ زنان را در اسطوره، باید در عقاید ایرانیان باستان جستجو کرد.

جهانِ اسطوره در شاهنامه، جهانِ مبارزهٔ خیر و شر است. آریاییانِ باستان از دیر باز به دو مبدأ خیر و شر قایل بودند: از یك سو خدایان و از سوی دیگر اهریمنان قرار داشتند؛ امور نیك، مانند: روشنایی، باران، خوبی، وفای به عهد، راستگویی و... را به خدایان و امور بد، مانند: تاریکی، خشکی، دروغ، گناه، فساد و... را به اهریمنان نسبت می‌دادند.[۳]

احتمالاً حملاتِ بدویانِ مهاجم به آریاییانی که در ایران شرقی می‌زیستند، باعث شده در اندیشهٔ زرتشت و آنان، فکرِ اداره شدنِ جهان توسط دو مبدأ، راه پیدا کند. نخستین مبدأ، مبدأ خیر (اهورامزدا) و دومین مبدأ، مبدأ شر (اهریمن). این دو با یکدیگر در نبردند و انسان نیز در این نبرد شریك است؛ چرا که جهانِ انسانها نیز به دو جهانِ انسانهای نیکوکار و انسانهای بدکار و پیرو اهریمن تقسیم می‌شود.[۴]

چنان که می‌دانیم در باورشناسیِ کهنِ ایران، جهان، چهار دورهٔ سه هزار ساله را طی می‌کند و سپس عمر آن به پایان می‌رسد؛ طبق این باور، ایرانیان زمان خود را، سه هزارهٔ سوم می‌دانستند؛ یعنی «گومیچشن» و آن هنگامی است که نیروهای اهریمنی به سرزمین روشنی حمله می‌برند وجهان آمیزه‌ای می‌شود از دو نیروی خیر و شر، آسمان و زمین، جان و تن، نیکی و بدی، مثبت و منفی و... .»[۵]

بنابراین در دوران آمیختگی (سه هزارهٔ سوم) هرمزد، نمادِ پاکی و روشنی و اهریمن، زادهٔ پلیدی و تاریکی با همدیگر در کارزارند؛ در شاهنامه این آمیزشِ آفرینش از ابتدا با نبرد دیوان و ایرانیان و با تقسیم جهان به وسیلهٔ فریدون بین ایرج و سلم و تور مشخص می‌شود. ایرج نیم مثبت وروشن واهوراییِ دنیاوسلم وتور، نیمِ منفی و تاریك و اهریمنیِ جهان را صاحب می‌شوند. جدال این دویی بین مثبت و منفی در اسطوره، کاملا نمایان است.

عقیده به این دوگانگی (خوبی و بدی) در جهانِ به دوره‌های باستانیِ بسیار دور می‌رسد. در تفکر چینی، مسالهٔ دو طرفی بودنِ «یانگ» و «یین» بر هر چیز حکومت دارد؛ یانگ نمایندهٔ جنس نر یا مثبت است و یین نمایندهٔ جنس ماده و یا منفی است و هر دو، اصل زندگی به شمار می‌روند؛ یانگ مظهر روشنی، گرمی، فاعلیت، آسمان، خورشید، خوبی و... است و یین نماد تاریکی، سردی، انفعال، زمین، ماه، بدی و... است.[۶]

باتوجه به آنچه گفته شد، ایرانیان در جهان اسطوره، خود، کشور و نیروهای وابسته را، قطب مثبتِ جهان می‌دانستند و بنیاد آفرینش و هستی را در پیوندی میان خود (قطب مثبت، مرد ایرانی) با غیر ایرانیان (قطب منفی، زن تورانی یا غیر ایرانی) می‌دیدند. برای همین در شاهنامه ایرانیان همیشه به خورشید، شیر، آتش، مرد و...، نمادِ قطب مثبت و فاعل، تشبیه می‌شوند؛ در مقابل، تورانیان به ماه، گاو، آب، مار و...، نمادهای قطب منفی، زمینی و مفعول تشبیه می‌گردند. به شواهدی در باب آنچه گفتیم در شاهنامه نظری بیندازیم:

● رستم کیخسرو را خورشید می‌نامد:

بدو (پیران) گفت رستم که ای پهلوان
درودت ز خورشید روشن روان
هم از مادرش دخت افراسیاب
که مهر تو بیند همیشه به خواب
۲۲۰/۴

● در مقابل تورانیها عموماً به ماه مانند می‌شوند. افراسیاب پسر خود، سرخه را این گونه مورد خطاب قرار می‌دهد:

تو فرزندی و نیکخواه منی
ستون سپاهیّ و ماه منی
۱۷۷/۳

● در جایی دیگر کیخسرو به ایرانیان می‌گوید من شنیده‌ام، هنگامی که ماه توران (افراسیاب) بلند شود، خورشیدِ ایران (خسرو) به آن گزند خواهد رساند:

به کارآگهان گفت کای بخردان
من ایدون شنیدستم از موبدان،
که چون ماهِ ترکان برآید بلند،
ز خورشیدِ ایرانش آید گزند
۹۰/۵

● کاووس از کشورهای دیگر باج می‌طلبد: آنان به گاوی مانند می‌شوند که در برابر شیر (ایرانیان) تاب مخالفت ندارند:

پذیرفت هر مهتری باژ و ساو
نکرد آزمون گاو با شیر، تاو
۱۲۷/۲

گاو نمادِ نیروهای مادی، زمین، اُنوثت، آب و... است؛ امّا شیر سمبل نیروهای برتر، آتش، تابستان و... است. یکی از حجاریهای تخت جمشید، شیری را نشان می‌دهد که بر کفل گاوی چنگ انداخته؛ این نقش، نمادی تواند بود از پیروزی ایرانیان بر دشمنان[۷]؛ و پیروزیِ آتش (ایران) بر آب (توران). به شاهد زیر از شاهنامه توجه کنیم که گرسیوز تورانی برای سیاوش از دشمنی تورانیان با ایرانیان می‌گوید:

نخستین ز تور اندر آمد بدی
که برخاست زو فرّهٔ ایزدی
شنیدی که با ایرج کم سخن
به آغاز کینه چه افکند بن
وزان جایگه تا به افراسیاب؛
شدست آتش ایران و توران چو آب
۱۳۲/۳

بنیاد حماسه‌های ایران، براساس سرگذشت مرد و ستایش شکوهمندی و سرفرازی مرد یل و پهلوان استوار شده است. ویژگی اساس حماسه، عبارت از جایگزین کردنِ مرد در مقام ایزد است.[۸] بن مایهٔ اسطوره‌های ایران، عظمت و قدرت ایران (خورشید، پهلوان، مرد و نیروهای مثبت) است.

باتوجه‌به آنچه مطرح شد، زن ایرانی، خود، در این جبههٔ مثبت قرار دارد و اگر زن ایرانی در اسطوره مطرح می‌شود، نمی‌تواند صرفاً مؤنث باشد و صفات کاملا زنانه داشته باشد؛ چرا که ایرانی است و در قطب منفی و کارپذیرِ جهان جای نگرفته است.



برای همین در شاهنامه، همیشه زنانِ ایرانی صفاتی مردانه و پهلوانی دارند. مثلا بانو گشسپ، دختر رستم و همسر گیو، صفت «سوار» دارد.

گیو درمورد ازدواجش با بانو گشسپ می گوید:

مِهین دخت بانو گشسپ سوار،
به من داد گردنکش نامدار (رستم)
۲۵۹/۳

یا در مورد گردآفرید چنین می‌خوانیم:

زنی بود بر سان گُردی سوار
همیشه به جنگ اندرون نامدار
۱۸۴/۲

از آنچه آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که زن ایرانی نمی‌تواند همسر یك تورانی شود وگرنه بنیاد حماسه و اسطوره به هم می‌ریزد. در شاهنامه می‌بینیم هرگاه که دختران ایرانی به دست غیرِایرانیان (ضحاك، ارجاسپ،...) ربوده و اسیر می شوند، بعد از مدتی، این پیوندهای تصنعی، به وسیلهٔ پهلوانان ایرانی می‌گسلد و آنان به ایران باز می گردند: از آن روست که گردآفرید به سهراب می گوید:

بخندید و او را به افسوس گفت
که ترکان ز ایران نیابند جفت
۱۸۹/۲

اما در هیچ جای شاهنامه دیده نمی شود که زنی تورانی از مردی ایرانی متنفر باشد.

استاد نولدکه در کتاب حماسهٔ ملی ایران، از این که زنان ایرانی در شاهنامه، صفات زنانه ندارند و به عنوان معشوق مطرح نمی‌شوند، تعجب می کند و از این جهت منیژهٔ تورانی را که براستی صفاتی زنانه و لطیف دارد، می ستاید.[۹] حال آن که با توجه به نکاتی که ذکر شد، جای تعجبی نمی‌ماند.

امّا زنان غیرایرانی (قطب منفی) در شاهنامه اغلب به ماه مانند می‌شوند؛ درمقابلِ مردان ایرانی که به خورشید تشبیه می گردند: مثلاً غلام زال، به ندیمگانِ رودابه، درمورد ازدواج آن دو می گوید:

چنین گفت با بندگان، خوب چهر،
که با ماه(رودابه) خوب است رخشنده مهر(زال)
۱۶۵/۱

نگاهی به پیشینهٔ این مسأله ضروری است. عقیدهٔ کارل گوستاو یونگ بر این است که بسیاری از چیزها از مظاهر «مادر» به شمار می‌روند: مثل زمین، جهان زیرین، ماه و... و این مظاهر ممکن است دارای معنایی منفی و اهریمنی باشند.[۱۰]

رابطهٔ زن با تن، جهان ماده، زمین، و ماه هم ریشه ای بس کهن دارد. رومن گیرشمن در مورد دینِ قدیمترین سکنهٔ ایران می نویسد: «در بین النهرین که سکنهٔ بدوی آن از همان منشأ سکنهٔ نجد ایران بودند، معتقد بودند که حیات آفریدهٔ یك ربة النوع است و جهان در نظر آنان حامله بود؛ نه زاییده. منبع حیات به عکس آنچه مصریان می‌پنداشتند، مؤنث بود؛ نه مذکر. بسیاری از پیکرهای کوچك از ربة النوعی برهنه که در امکنهٔ ماقبل تاریخی ایران پیدا شده است، به ما اجازه می‌دهد بگوییم انسان ماقبل تاریخی، دارای این گونه معتقدات بوده است.»[۱۱]

زن مظهر باروری است. از هزارهٔ سوم پیش از میلاد، سفالهایی در دست است که نقشهای آن نشان‌دهندهٔ پرستش الههٔ باروری و پیوند آن با ماه است: این الهگانِ باروری در حفاریهای متعلق به هزارهٔ اول پیش از میلاد دیده شده اند که داخل حلقهٔ ماه قرار دارند. در حفاریهای شوش، نقشهایی به دست آمده که زنانی را نشان می‌دهد که دست در دست یکدیگر دارند و همراه با نمادهای ماه به چشم می خورند.[۱۲]

ویل دورانت در تاریخ تمدن می نویسد: «ماه، خدای محبوبِ زنان به شمار می‌رفته و آن را به عنوان خدایِ حامیِ خود می‌پرستیده اند.»[۱۳]

خورشید و ماه را هم مذکر و مؤنث فرض کرده اند؛ مثلاً اخوان الصفا، خورشید و ماه را به عنوان اصل مذکر و مؤنث جهان دانسته‌اند.[۱۴]

همان‌طور که مطرح شد، ایران و ایرانیان در اسطوره، عنصر برتر و اصل کارایِ جهان هستند در برابر تورانیان که عنصر فرودین و کارپذیرِ خلقت محسوب می‌شدند. از آن جاست که در عرفان، تورانیان رمزِ تنِ پستِ زمینی، در برابر نفس ناطقه و روحِ الهی (ایرانیان) تعبیر می‌شوند.

به تفسیری عرفانی در قالب شعر که آذر بیگدلی، صاحب آتشکدهٔ آذر آورده و آن را به مولانا نسبت داده، توجه کنیم:

...ز ایرانِ جان، سیاوشِ عقلِ معاد، روی
از بهرِ این نتیجه به تورانِ تن نهاد...
تا چند گاه در ختنِ کام و آرزو،
بیچاره با فرنگیسِ شهوت ببود شاد...
کیخسروِ وجود ز تزویجِ عقل و نفس،
موجود گشت و بالِ بزرگی همی گشاد
گیوِ طلب بیامد و شهزاده بر گرفت
از تورِ تن ببُرد به ایرانِ جان چو باد[۱۵]

بنابر عقاید ایرانیان کهن، آمیزش این دو نیرو (عقل و نفس / جان و تن) بود که قوام ودوام جهان را سبب می شد؛ برای همین در اسطوره، ایرانی، به عنوان جان و عنصر مثبت جهان با غیرایرانی به عنوان تن، پیوند می گیرد و ثمرهٔ این پیوستگی، دنیای تضادها و برخوردها و جنگهاست تا روزی که این پیوند بگسلد و مرزهای آن ازهم جدا شود و آن آخر جهان خواهد بود.

پانوشتها

۱ـ شواهد از شاهنامهٔ چاپ مسکو است ورقم سمت راست نمایانگر شمارهٔ جلد و رقم سمت چپ شمارهٔ صفحه است.

۲ـ نقل از: فردوسی، زن و تراژدی، به کوشش ناصر حریری، کتابسرای بابل، سال ۱۳۶۵، ص ۱۳.

۳ـ برای اطلاع بیشتر بنگرید به: مزدیسنا و تأثیر آن در ادب فارسی، شادروان دکتر محمد معین، انتشارات دانشگاه تهران، سال ۱۳۲۶، ص ۳۲.

۴ـ بنگرید به: ایران از آغاز تا اسلام، رومن گیرشمن، ترجمهٔ دکتر محمد معین، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم، سال ۱۳۷۰، ص ۱۷۹.

۵ـ برای اطلاع بیشتر بنگرید به: از گونه‌ای دیگر، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، چاپ اول، سال ۱۳۶۸، صص ۳ و ۴.

۶ـ نگاه کنید به: تاریخ علم، جورج سارتن، ترجمهٔ احمد آرام، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، سال ۱۳۴۶، صص ۱۰ و ۱۱.

۷ـ نگاه کنید به: از گونه‌ای دیگر، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، صص ۵ و ۱۳.

۸ـ بنگرید به: سخنرانی و بحث دربارهٔ شاهنامه، انتشارات دانشگاه تهران، سال ۱۳۴۹، ص ۹۲.

۹ـ برای اطلاع بیشتر بنگرید به: حماسهٔ ملی ایران، تئودور نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، انتشارات سپهر، چاپ دوم، ص ۱۱۶.

۱۰ـ بنگرید به: چهار صورت مثالی، کارل گوستاو یونگ، ترجمهٔ پروین فرامرزی، انتشارات آستان قدس، چاپ اول سال ۱۳۶۸، ص ۲۵ به بعد.

۱۱ـ ایران از آغاز تا اسلام، رومن گیرشمن، ترجمهٔ دکتر معین، ص ۳۰.

۱۲ـ برای اطلاع بیشتر بنگرید به: ماه در ایران، مهرانگیز صمدی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، سال ۱۳۶۷، ص ۲۱ به بعد.

۱۳ـ نقل از پیشین، ص ۱۱۰.

۱۴ـ بنگرید به: رمز و داستانهای رمزی، تقی پورنامداریان، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، سال ۱۳۶۸، ص ۳۲۴.

۱۵ـ نقل از پیشین، ص ۱۵۴



شرکت انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی مفتخر است که طرح فرهنگی دیگری را به مرحلهٔ اجرا گذارده است.

پذیرش مشترك برای تمام کتابهای شرکت

از علاقمندان در تهران و شهرستانها دعوت می‌شود فرم زیر را تکمیل کرده و همراه با این مدارك به‌نشانی دفتر مرکزی شرکت، واحد فروش ارسال دارند تا کارت اشتراك برای آنها صادر شده و با پست سفارشی برایشان ارسال گردد:

۱) ۲ قطعه عکس

۲) اصل فیش واریز مبلغ ده‌هزار ریال به حساب‌جاری شمارهٔ ۱۸۱۵ به نام شرکت انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، نزد بانك صادرات تهران، شعبهٔ کالج ۲۶۶، با ذکر کلمهٔ سپرده.

۳) معرفی‌نامه از مؤسسه‌ای که در آن مشغول به‌کار یا تحصیل هستید.

تقاضای اشتراك کتابهای شرکت

اینجانب: ______ نام پدر: ______ شمارهٔ شناسنامه: ______

صادره از: ______ متولد: ______ شغل: ______

به نشانی: ______

تلفن: ______

ضمن ارسال دو قطعه عکس ۴×۳ و معرفی‌نامه و اصل فیش بانکی، خواهشمندم کارت اشتراك کتابهای آن شرکت را برایم صادر فرمایید.

امضا:

کلیهٔ مشترکان، بابت کتابهایی که سفارش می‌دهند، از ۱۰٪ تخفیف ویژه برخوردار خواهند شد و همهٔ کتابهای ویژهٔ شرکت نیز (که به‌صورت عمومی عرضه و توزیع نمی‌شوند)، در صورت تمایل و سفارش، با اولویت برای آنها ارسال خواهد شد.



انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (شرکت سهامی)

دفتر مرکزی و فروشگاه بزرگ کتاب، تهران، خیابان افریقا، چهارراه شهید حقانی، (جهان کودك)، کوچهٔ کمان، پلاك ۴، کد پستی ۱۵۱۸۷، تلفن ۶۸۴۵۶۹/۷۰، صندوق پستی ۳۶۶-۱۵۱۷۵



اسم ذات و اسم معنی در زبان فارسی

■ امیر لنگرودی ـ قم

در این مقاله سعی بر آن است تا «جایگاه اسماء ذات و معنی» و ضرورت مطرح نمودن آن در دستور زبان فارسی مورد بحث قرار گیرد: چرا که پاره ای از محققان دستور معتقدند این مبحث انتزاعی و مربوط به علوم عقلی از قبیل منطق است و در دستور زبان فارسی کاربردی ندارد.

برای منطقی و صحیح بودن بحث، ابتدا تعریف مورد نظر خود را از اسم ذات و معنی بیان می کنیم و سپس جایگاه آن را در مباحث مختلف دستوری جستجو می کنیم.

اغلب دستور نویسان، اعم از متأخرین و متقدمین (نظیر پنج استاد و یا دکتر خانلری) اسم ذات را این گونه تعریف کرده اند: «نام چیزی است که به خودی خود وجود دارد»[۱] یا «قائم به ذات بوده و وجودش وابسته به دیگری نباشد»[۲] و یا کلاً گفته شده است: «اسمهایی که به طور مستقل در خارج از ذهن وجود دارند و مرئی و ملموس و محسوس هستند»[۳] و در باره اسم معنی نیز گفته اند که: «بر مفهومی دلالت می کند که وجودش در چیز دیگری است و نام حالتی یا صفتی است»[۱] یا «قائم به غیر و وجودش به دیگری بسته باشد»[۲]، و یا به طور کلی «اسمهایی که مصداق آنها به خودی خود و مستقلاً در خارج از ذهن وجود ندارد و پیدا نمی شود، بلکه وجود آنها وابسته به وجود دیگری است و تا وجود دیگری نباشد، وجود آنها را نمی توانیم دریابیم»[۱۳]

پس در تمامی این گفتار منظور ما از اسم ذات و معنی، تعاریف فوق الذکر است.

در این گفتار مباحث مختلف دستوری را ذکر و تأثیر یا عدم تأثیر اسماء ذات و معنی را در آنها جستجو می کنیم.

جمله: اسماء ذات و معنی در انواع جمله های فارسی، خواه پایه یا پیرو، خواه خبری، التزامی، امری، پرسشی و تعجبی تفاوتی حاصل نمی کنند و در همهٔ گونه ها به کار می روند.

فعل: مصادر فارسی، تماماً اسم معنی هستند ولی اسمهای ساخته شده از آنها، گاه فقط ذات و یا معنی و گاه هم ذات و هم معنی، می باشد. چند مورد از فعلهایی که فقط اسم معنی می سازند عبارتند از: دانستن: دانش ـ رفتن: رفتار، روش ـ کردن: کردار، کنش، عملکرد ـ گفتن: گفتار، گویش ـ آمدن: آینده ـ گریستن: گریه ـ کوشیدن: کوشش ـ خواستن: خواهش ـ گستردن: گسترش، گستره ـ فرسودن: فرسایش ـ پنداشتن، پندار، پنداشت ـ گریختن: گریز ـ گراییدن: گرایش. از جمله فعلهایی که تنها اسم ذات از آنها ساخته می شوند، این افعال هستند: گرفتن: گیره ـ سفتن: سنبه، سنباده ـ کوفتن: کوبه، کوفته ـ کاشتن: کشتزار، کشته ـ مالیدن: ماله ـ گسیختن: گسل، گسله. اما از غالب فعلهای فارسی، هم اسم ذات ساخته می شود و هم اسم معنی، مانند: ساختن: ساختمان، سازمان، سازه، سازش ـ گردیدن: گردونه، گردش، گرده ـ نمودن: نمایش، نمودار، نمونه، نماد ـ دیدن: بینش، دوربین ـ کشیدن: کش، کشش ـ فرمودن: فرمان (در اتومبیل)، فرمان (به معنی امر)، فرمایش.

لازم به ذکر است که در بارهٔ دو مصدر خوردن و پوشیدن که اسمهایی چون خوراک، خورش، پوشاک، پوشش و غیره از آنها می توان ساخت، به نظری قطعی دست نیافتم. اما در ادامه، این نکته نیز شایان ذکر است که مفعول فعل گزاردن یا گزاشتن در معنی حقیقی آن، حتماً اسم معنی است. مانند خواب گزاردن، نماز گزاردن، حق گزاری، سپاسگزاری و... اما مفعول فعل گذاشتن به معنی نهادن، حتما اسم ذات است. مانند کتاب گذاشت، میز را گذارد و غیره. این سخن می تواند معیار خوبی برای تشخیص املای این دو فعل باشد. نکته دیگر در پایان این قسمت، آن که در گذشته دستور نویسان، هر گاه اسم معنی، در جمله ای نقش مفعولی می گرفته است، آن را با فعلش، روی هم یك فعل مرکب تصور می کرده اند، مانند: او این پند را داد. به او اجازهٔ کار را دادند.

نهاد (فاعل، مسندالیه)، مفعول، مسند، تمیز، بدل و متمم: اسم ذات و معنی در پذیرفتن تمامی این نقش ها با یکدیگر تفاوتی ندارند.

در مورد مباحث مختلف در بخش اسم، باید گفت که معنی و ذات می توانند معرفه یا نکره، ساده یا مرکب و جامد یا مشتق باشند اما در مورد مفرد و جمع، فقط اسم معنی با نشانه«ها» جمع بسته شود معنی تقریب و گسترش را می رساند؛ مانند: آن دورها، نیمه های شب و آن پایین ها و در سایر موارد تفاوتی ندارند. اسامی خاص هم غالباً اسم ذات هستند که خود به چهار دسته تقسیم می شوند: ۱ـ اسم خاص انسانها ۲ـ اسم خاص حیوانها ۳ـ اسم خاص مکانها ۴ـ اسم خاص اشیائی که بیش از یکی نیستند مانند: قرآن، اوستا، حجرالاسود و غیره که همه اسم ذات هستند. در ضمن اسمهای آلت نیز دلالت بر ذات دارند، این اسمها خود بر سه نوعند: ۱ـ اسم ساده و جامد مثل انبر، چکش، تبر، میخ و تیغ ۲ ـ اسم مرکب و جامد مثل گلدان، زیر سیگار و روفرشی ۳ـ اسم مرکب و مشتق مانند. تابه، رنده، ماله ورخت آویز که تماماً فقط بر اسم ذات دلالت می نمایند.

ضمایر: در این بخش، ضمایر شخصی و مشترك، تنها جانشین اسم ذات می شوند و ضمیر اشاره «او» در گونه رسمی فارسی معاصر، فقط برای اشخاص و اسمهای ذات به کار می رود. اما ضمایر اشاره «این» و «آن» هم برای اسم ذات و هم برای اسم معنی استفاده می شوند. ضمایر مبهم نیز قابلیت جانشینی اسمهای ذات و معنی را دارند.

قید: قیودی که در جمله گاهی به صورت اسم به کار می روند (قیود مشترك) فقط اسم معنی می باشند؛ مانند: پایین، شب، روز، دوش، بالا، بامداد و غیره، البته ذات و معنی بودن اسمهای زمان نظیر شب و روز و بامداد، بین دستور نویسان مورد اختلاف است.

اضافات: در اضافه ملکی، با توجه به تعریفی که از آن شده است، مبنی بر اینکه بین مضاف و مضاف الیه رابطه ملك و مالك وجود داشته باشدو مالك عرفاً قادر به فروش ملك خود باشد، در صورتی که اضافه ملك به مالك باشد مانند: خانه احمد، قلم پرویز و کتاب علی، هر دو اسم ذات می باشند. ولی اگر اضافه مالك به ملك باشد، می تواند اینگونه نباشد، مانند: مالك خانه، صاحب باغ و خداوند بستان. در اضافهٔ بنوت، مضاف و مضاف الیه اسم خاص و بنابر این ذات هستند؛ مانند مسعود سعد سلمان، عیسی مریم و رستم زال سام. مضاف الیه در اضافه استعاری همیشه اسم معنی است. مانند گوش هوش، تیغ اجل، سپر تدبیر، قدم فکرت و دست عقل. در اضافه اقترانی نیز این گونه است مانند دست ادب، پای ارادت، زانوی ادب و سر تعظیم.

اما از میان مباحث دستوری؛ بخش پیشوندها و پسوندها ارتباط بیشتری با اسمهای ذات و معنی دارند؛ بدین معنی که اکثراً یا بر اسم ذات وارد می شوند یا بر اسم معنی. اینك این گونه «وند»ها به صورت جداگانه بررسی می شود؛ نخست پیشوندها:

۱. ب + اسم: اگر صفت مانند بخرد، بهوش، بنام، بشکوه، بهنجار، بجا و بآیین یا قید مانند بسرعت و بفور بسازد، تنها با اسمهای معنی ترکیب می شود. (کلمه بدست در معنی وجب، نه صفت است و نه قید، بلکه اسم مرکب پیشوندی است.)

۲. با + اسم: تنها با اسم معنی ترکیب شده و صفت می سازد؛ مانند: با خرد، با هوش، با هنر و با فهم.

۳. بر + اسم: در صورتی که صفت بسازد، تنها با اسم معنی همراه می شود؛ مانند: برکنار، برقرار و بردوام.

۴. بی + اسم: که صفت می سازد و بر سر اسم معنی وارد می شود؛ مانند: بی گناه، بی ادب، بی عرضه، بی شیله پیله و بی قرار. اما اگر بر سر اسم ذات وارد شود آن اسم ذات معنی مجازی دارد نه حقیقی؛ مانند: بی دست وپا و بی سر و سامان.

۵. در + اسم: که قید می سازد و تنها بر سر اسماء معنی افزوده می شود؛ مانند: در واقع، در اصل، در نفس امر و در حقیقت.

۶. لا + اسم: قید و صفت منفی می سازد و فقط با اسم معنی همراه می شود؛ مانند: لاشعور، لاکردار، لاعلاج، لاوصول و لامکان.

۷. ن + اسم: صفت می سازد و تنها بر سر اسم معنی می آید؛ مانند: نبهره، نستوه و نبرده که از ریشهٔ (Parat + ni) ساخته شده است. (به نقل از حاشیه برهان قاطع ذیل لغت نبرد)

۸. نا + اسم: صفت می سازد و تنها بر سر اسم معنی وارد می شود؛ مانند: ناکام، ناهنجار، ناسپاس، نااهل و ناامید. این پیشوند تنها در صفت ناچیز، بر سر ضمیر مبهم آمده است.

۹. ور + اسم: تنها ترکیب موجود، اسم مرکب پیشوندی وردست است که این پیشوند بر سر اسم ذات افزوده شده است. غیر از این پیشوندها، برخی دیگر بدون هیچ تمایز، به طور یکسان بر سر اسماء ذات و معنی بکار می روند؛ مانند: هم: همسایه، همسر، همکار وهم آواز ـ فرو: فروتن، فرودست و فرومایه.

میانوندها نیز در بین اسم ذات و معنی، یکسان به کار می روند؛ مانند: سرازیر، سراشیب، لبالب، شانه به شانه، پی درپی، بناگوش و سرتاسر.

اما پسوندها، شاید به دلیل کثرت تعدادشان، تفاوت کاربردی بیشتری را در این زمینه نشان می دهند، به نحوی که برخی فقط با اسم ذات و برخی فقط با اسم معنی می آیند؛ مانند:

۱. ا: هرگاه از ترکیب با اسم، صوت بسازد، مانند: دردا، عجبا، دریغا و شگفتا، آن اسم حتماً اسم معنی می باشد. گاهی هم به آخر صفت بیانی افزوده شده و حاصل مصدر که آن نیز اسم معنی هست، می سازد؛ مانند پهنا، درازا و گرما. البته گاهی هم شکل کلمه قبل از خود را تغییر می دهد؛ مانند: سرما، فراخنا و تنگنا.

۲. اندر: به معنی پسوند نا، در صفتهای خویشاوندی ناتنی، که گویا تنها بر سر این اسمهای ذات آمده است؛ مانند: مادراندر (نامادری)، پدراندر، پسراندر و دختراندر. البته این پسوند امروزه در گونهٔ رسمی زبان تداول ندارد.

۳. اسم + آل که پسوند شباهت و اتّصاف است: بر سر اسم ذات می آید مانند: چنگال و دنبال. ولی اسم حاصله می تواند ذات باشد، مانند چنگال یا معنی باشد، مانند دنبال.

۴. اسم + بار به معنی کنار و ساحل، که اسم مرکب می سازد، تنها بر سر اسم ذات می آید، مانند: رودبار، دریابار، جویبار و زنگبار.

۵. اسم + چه: که اسم مصغّر می سازد و تنها بر سر اسم ذات که حدّپذیر است می آید؛ مانند: بیلچه، دفترچه، کتابچه، کوچه، آلوچه و باغچه.

۶. اسم + دان: با اسم ذات ترکیب شده و اسم حاصله هم ذات است؛ مانند: آتشدان، قلمدان، مرغدان، نمکدان، گلدان، سرمه دان، شمعدان، زهدان و سنگدان.

۷. اسم + دیس: با اسم ذات ترکیب شده و اسم ذات مرکب می سازد؛ مانند: تندیس، تاقدیس و ناودیس.

۸. اسم + زار: با اسم ذات ترکیب شده و اسم مرکب دالّ بر انبوهی و کثرت می سازد؛ مانند: چمنزار، لاله زار، گلزار، علفزار، مرغزار، گندم زار، نمکزار، ریگزار و یونجه زار. تنها استثناء در این مورد، اسم مرکب کارزار است.

۹. اسم + ستان پسوند زمان و مکان: فقط به اسم معنی افزوده می شود. مانند: هندوستان، ترکستان، تابستان، زمستان، دبستان و هنرستان.

۱۰. اسم + سیر: بر اسم معنی افزوده شده و تنها دو مورد برای آن وجود دارد: سردسیر و گرمسیر. (اسم بردسیر (ناحیه ای در کرمان)، طبق نظر مؤلّف جهانگشای جوینی، معرّب کلمه «به اردشیر» است که گویا خود اهل کرمان هم بدین جهت آن را «گواشیر» می خوانند (به نقل از لغت نامه دهخدا)، پس سیر در این اسم، جزء کلمه است و پسوند نیست.)

۱۱. بن مضارع + ـِش یا ـِشت: که اسم مصدر می سازد و آنهم اسم معنی به شمار می آید. مانند: کوشش، بینش، گزینش، نگرش، پوشش، خورش و خورشت. مگر اینکه اسم مصدر کاربرد اسمی بیابد که در آن صورت احتمال اسم ذات شدن آن بسیار است؛ مانند پوشش و خورش.

۱۲. اسم + ـَک: اگر در معنی تصغیر به کار رود، قطعاً بر سر اسم ذات وارد شده است. مانند: شاخک، مرغک، پستانک و تشتک ولی اگر به معنی شباهت به کار رود، اسم آن هم میتواند ذات باشد، هم معنی مانند: عروسک، مگسک و موشک.

۱۳. اسم + کار: صفت فاعلی یا اسم دالّ بر کنندگی می سازد، و تنها با اسم معنی ترکیب می شود؛ مانند: مددکار، جفاکار، جوشکار، گناه کار، سوارکار و تبه کار.

۱۴. ـِ که: پسوند تحقیر و توهین است و در تنها دو مورد متداول مردکه و زنکه، افزوده شده بر اسم ذات است.

۱۵. بن فعل یا اسم + گار: کلمه مرکب اگر اسم باشد (نه صفت) اسم معنی خواهد بود؛ مانند: یادگار، روزگار، آموزگار و غیره. اما درباره اسماء خداوند، نظیر آفریدگار و پروردگار باید گفت که اولاً اینها صفت هستند و ثانیاً کاربرد اسمی آنها در مورد خداوند از استثنائات مبحث ذات و معنی به شمار می رود.

۱۶. اسم + گاه: اسم حاصل از این ترکیب، اسم مکان اگر باشد، حتماً اسم ذات به شمار می رود؛ مانند: تعمیرگاه، دانشگاه، آزمایشگاه و آرایشگاه.

۱۷. گر: الف: اگر پسوند صفت فاعلی و مبالغه باشد فقط با اسم معنی می آید؛ مانند حیله گر، دادگر، ستمگر و کارگر. ب: اگر پسوند شغلی باشد و بر سر اسم بیاید، حتماً آن اسم ذات خواهد بود؛ مانند: مسگر، کفشگر، رویگر و شیشه گر. مگر اینکه ریشه غیراسمی داشته باشد، مانند: رفتگر.

۱۸. اسم + گین: فقط بر اسماء معنی افزوده شده و صفت می سازد، مانند خشمگین، شرمگین، آزرمگین، اندوهگین و غمگین.

۱۹. بن فعل + مان: اگر به بن مضارع افزوده شود اسم معنی می سازد، مانند: زایمان و سازمان، و اگر با بن ماضی بیاید، اسم ذات می سازد، مانند ساختمان.

۲۰. اسم + مند: فقط اسم معنی با این پسوند ترکیب می شود. مانند: هوشمند، بهره مند، دانشمند، ارجمند، خردمند و دردمند. البته پسوند کلمات تنومند و برومند «اومند» است نه «مند»، و گویا این پسوند برای ترکیب با اسماء ذات به کار می رود.

۲۱. صفت + نا: ترکیبات حاصله محدود و غالباً اسم معنی می باشد. مانند: فراخنا، تنگنا و درازنا؛ غیر از کلمه گندنا.

۲۲. ناك: پسوند اتصاف و دارندگی و شدّت است که غالباً به اسم معنی افزوده می شود. مانند: خشمناك، دردناك، غمناك و اسفناك. اما کلمه آتشناك حقیقتاً معنی دارندگی و اتّصاف ندارد، شاید به همین جهت، دلیلی برای نقض این مورد نباشد.

۲۳. اسم + واره: غیر از کلمه جشنواره و غزل واره، در سایر ترکیبات، اسم ذات با این پسوند مرکب شده است، مانند: گوشواره، ماهواره، سنگواره، گهواره و دستواره.

۲۴. وش: اگر با اسم مرکب شود، آن اسم حتماً اسم ذات است، مانند: شیروش، حوروش و خوروش، غیر از مورد پری وش.

۲۵. صفت + های بیان حرکت: اسم ذاتی می سازد که به داشتن آن صفت مخصوص است، مانند: زرده، سفیده و شوره.

۲۶. اسم یا صفت + ی: که اسم معنی، اسم عمل یا اسمی که مفید معنی حالت باشد، می سازد. مانند: زیبایی، درستی، مهمانی، مردی و خوبی.

۲۷. یّت: برای ساختن مصدر جعلیّ (اسم معنی) بر سر اسماء و صفات می آید (گویا فقط بر سر صفاتی که از اسم معنی ساخته شده باشد می آید.)، مانند: ربوبیّت، روحانیّت، حساسیّت و ملیّت.

۲۸. ین: اگر به اسم بپیوندد و صفت نسبی بسازد، آن اسم همیشه اسم ذات خواهد بود، مانند: سیمین، زرین، پشمین و بلورین؛ به استثنای کلمه غمین.

۲۹. ینه: همانند مورد قبل، هرگاه به اسم افزوده شود و صفت نسبی بسازد، آن اسم، اسم ذات است، مانند: سیمینه، زرینه، پشمینه و قیرینه.

بسیاری دیگر از پسوندها هم در این مورد تمایزی ندارند، مانند: آسا در برق آسا، غول آسا و نهنگ آسا ـ آگین در زهرآگین و عطرآگین ـ ان مانند خاوران، چناران و سنگان ـ انه مانند: انگشتانه، صبحانه، روزانه و دلیرانه ـ انی مانند: روحانی، نورانی و طولانی و بسیاری پسوندهای دیگر.

در پایان این گفتار می توان چنین استنباط نمود که مبحث ذات و معنی بودن اسم، بحثی انتزاعی و صرفاً منطقی نیست، بلکه در برخی بخشهای دستوری، صحّت مطرح شدن آنها را به وضوح می توان مشاهده کرد و در برخی دیگر، حتی می تواند برای تمایز معانی جنبی مورد استفاده قرار گیرد.

● نقدی بر
داستان کوتاه «شانس» (*)
نوشتهٔ صادق کرمیار

انکار بیهودهٔ قطعیت مرگ در شبکهٔ شرطهای شوم و مسخره

● محمدرضا یاسینی

پیرزنی را همراهانش نزدیکش به بیمارستان آورده‌اند. «هر لحظه ممکن است سکته کند» برای آنکه در بخش C-C-U بستری شود نباید بیش از هفتاد سال سن داشته باشد. مضافاً اینکه باید یك «تخت C-C-U خالی بشود. یعنی [یا] یکی بمیرد، یا برود توی بخش». دنیای «شانس»، حق زنده بودن را مشروط می‌خواهد. شرطهایی که همگی شان وابسته به شانس هستند و مرگ با حق انتخابی مطلق، آن طرف‌تر ایستاده و شانس پیرزن برای ادامهٔ زندگی را با از دست رفتن دختری جوان به مضحکه می‌گیرد.

داستان «شانس» صادق کرمیار به گمان من چیزی فراتر از نوعی اعتراض به نظام درمانی یك جامعه و یا کم‌توجهی ما آدم‌ها به کهنسالان است. جهان «شانس» از شرطهایی مسخره اما سخت واقعی برای زنده بودن سخن می‌گوید، در شرایطی که مرگ با قاطعیت حضور دارد و ما انسان‌ها با همان قاطعیت سعی در انکارش داریم. برای ترسیم چنین جهانی کرمیار زبانی را به کار می‌گیرد که مدام روی پهلوی طنزی تلخ می‌غلتد تا با شرطهای تمسخرآمیز این جهان همراه شود. به عنوان نمونه چند جمله را که در معماری داستان آبشخور طنز آنها نمایان‌تر است مرور می‌کنیم. «پرستار از پشت میز گردن دراز کرد / زن پارسیان آدامس می‌جوید / وقتی برگشتم، فریبرز قاطی زنها نشسته بود، هنوز لباس دامادی به تن داشت/ جوری گفت که انگار راستش نتوانسته بیاید / دست کرد توی جیبش. یك مشت نقل ریز با پاکت سیگار بیرون ریخت.»

گاه نیز طنز «شانس» در زبان نیست، در یك اتفاق ساده است که در کنار سایر رویدادها که می‌نشیند، ناجور به نظر می‌آید. در بخشی از داستان می‌بینیم که راوی در کنار فریبرز داماد در چند قدمی مرگ نشسته و از شب عروسی فریبرز پرس‌وجو می‌کند و بعد حرف‌های فریبرز است که در کنار دلشوره‌های ناشی از محیط بیمارستان به طنزی تلخ می‌نشیند. گفتم [راوی]: دیشب چه کار کردی؟ / خندید [فریبرز]. گفت: هیچ چی حرف زدیم. هیچ کدام شام نتوانستیم بخوریم...

کرمیار بدون آنکه از بیانی مستقیم استفاده کند، در لابلای داستان کوتاه خویش شبکهٔ فشرده ای از روابط خانوادگی را به وجود آورده است. وجود این شبکه برای پیشبرد داستان ضروری است؛ مضافاً اینکه داستان نویس این کار را به شیوه ای انجام داده است که خواننده در روند شکل گیری اثر به‌طور ناخودآگاه در زمینهٔ روابط خانوادگی اشخاص داستان حل شده و در انتهای کار با یك بازنگری مفید همهٔ آدم‌های «شانس» را همبسته می‌یابد. در این ارتباط خانوادگی، «راوی» که همسر نسرین و داماد پیرزن (بی بی) است، بهترین شخصیتی است که به عنوان یك راوی تا اندازه‌ای بیطرف می‌تواند توسط داستان نویس برگزیده شود تا در اثری که بنابر طبیعت موضوع شدیداً متمایل به تأثرگرایی سطحی است، همه چیز را به شکل متعادل نگاهدارد. با این به گزینی داستان نویس به سراغ اولین سطر از داستان می‌رویم تا ببینیم خود داستان به ما چه می‌گوید! «هیچ راهی نبود. باید منتظر می‌ماندیم، و ماندیم.» این سطر، چکیدهٔ گویایی است از آنچه که در بقیهٔ داستان با تمهیدات مختلف در برابر ما گسترده می‌شود. به خصوص اگر هیچ راهی نبود و تأکید بر انتظار و ماندن به عنوان تنها راه موجود را در تقابل با تنها راه واقعاً موجود یعنی شانس ببینیم، شروع خوب داستان بیشتر خودنمایی می‌کند. علاوه براین سطر آغازین از میان بقیهٔ افراد خانواده تنها از زبان همسر نسرین است که می‌تواند این گونه تا اندازه‌ای بی‌طرفانه و به قصد توصیف آنچه «هست» گفته شود. و بعد همین راوی بلافاصله در ادامهٔ داستان می‌گوید: «جناب پارسیان...» استعمال «جناب» به جای «آقا» و یا حتی به جای «پارسیان» خشك و خالی به عنوان تنها مورد و آن هم در ابتدای داستان به گمان من چیزی است در راستای همان زبان آمیخته با طنز که تنها به وسیلهٔ همین راوی برگزیده، از کرمیار قابل قبول است و بس. پس از استعمال «جناب» برای پارسیان، بشنو می‌گوید: «[اینجا] از بیمارستان خصوصی هم بهتر است. تجهیزاتش کامل است. فقط باید آشنایی، چیزی پیدا کنیم.» می‌بینیم که این اظهار نظرها دقیقاً باید از یك «جناب» صادر بشود. اما در جاهای دیگر مثلاً آنجا که راوی درباره «پارسیان» خشك و خالی و بدون «جناب» و یا «آقا» صحبت می‌کند باز در مطابقت با نوع توصیفش این کار را می‌کند «پارسیان پاکت سیگار اشنو را از جیب جلیقه‌اش بیرون آورد». در اینجا نیز کشیدن سیگار اُشنو کاری است که فقط از «پارسیان» می‌توان انتظار داشت و نه از جناب پارسیان!

غیر از سطر اول که بر «انتظار» تأکید دارد، چند جای دیگر «شانس» نیز صحبت از انتظار می‌شود. می‌توان «در انتظار ماندن» را بُن مایهٔ اثر تلقی کرد. همهٔ همراهان پیرزن منتظرند. آنها برای نجات بیمارشان از مرگ به بیمارستان آمده‌اند اما برای استفاده از امکانات بخش C-C-U در انتظار مرگ «کسی» هستند تا بیمارشان را جایگزین سازند. از این نظر باز «شانس» بر روی پاشنهٔ طنزی تلخ می‌چرخد، و این طنز انتظار در سراسر داستان تکرار می‌شود. و حتی جایی از کار ما آن را از زبان مسئول بیمارستان نیز می‌شنویم. براین اساس جهان «شانس» جهانی است عاری از عواطف انسانی، جهانی است که نظام مندی آن را باید در لابلای شانس جستجو کرد. شانسی که برای یك نفر می‌تواند ره‌آورد زندگی باشد و برای نفری دیگر تبدیل به مرگ شود. و البته در نوبت بعدی پیرزن به کام مرگ فرو می‌غلتد و شانس زنده بودن او به کسی دیگر واگذار می‌شود.

در جایی از داستان فریبرز به راوی می‌گوید: «خوب اگر هیچ کس نمیرد چه؟» و سپس «نسرین دست داداشش را [می گیرد] و [می کشد]: تو آمدی چه کار؟ کاری که نمی‌توانی بکنی...» فریبرز بدون آنکه پاسخی برای سئوال خویش از جانب راوی بیابد، با عکس العمل خواهرش روبرو می‌شود. اما حقیقت این است که سئوال فریبرز جوابی آن گونه که او می‌خواهد ندارد. او به دنبال راه سومی می‌گردد، در حالیکه تنها پاسخ موجود مرگ حتمی کسی است که باید بمیرد. از اینجای داستان دیگر فکر خالی شدن تختی در C-C-U به واسطهٔ انتقال کسی به داخل بخش که از ابتدای کار نیز کم‌رنگ می‌نمود به کلی محو می‌شود. و واقعیت مرگی حتمی بر داستان سایه می‌افکند. عکس العمل نسرین نیز در واقع هم پاسخی است به فریبرز و هم به خواننده و قاطعیت نهفته در کلام او اشاره‌ای است به حتمیّت تنها راه موجود.

نثر کرمیار در «شانس» شسته رُفته و یکدست است. حتی آنجا که حرف از شربت «اکسپکتورانت» می‌زند باز این نثر از یکدستی اش نمی‌افتد: «باز عطسه کرد. دستمال کاغذی کنارش بود، فین کرد و راست نشست. کنارش روی میز یك شیشه شربت «اکسپکتورانت» بود.» با همین نثر، کرمیار در سه جملهٔ کوتاه و با استفادهٔ بجا از فعل بود، چهرهٔ پیرزن داستان را برای ما نقاشی می‌کند: «چشمهایش خاموش بود. لبهایش کلفت شده بود. صورتش سربی شده بود.» گاهی این نثر از کارآیی مضاعفی برخوردار می‌شود: «زن ها دوره‌ام کرده بودند / زن عمو فایز گفت: مردنی که نیست، هست [پیرزن] / چشم‌های نسرین گرد شد. راهرو یکباره شلوغ شد / یك دختر جوان را روی برانکارد خوابانده بودند و...»

در اینجا «چشم‌های نسرین گرد شد» هم قابلیت آن را دارد که به عنوان عکس‌العملی در برابر حرف زن‌عمو فایز قلمداد شود و هم آنکه عکس‌العملی در برابر شلوغی یکبارهٔ راهرو.

جهان «شانس» با بخت و اقبالی ریشه گرفته در مرگ، یادآور دنیایی مسموم است «سراغ پرستار رفتم. گفت: یك تخت خالی شده، یکی از مریض‌ها مرد، می‌توانید ببریدش جای آن / زن جواد گفت: خوب، شانس آوردیم، با من دیگر کاری ندارید؟ بچه‌ها تنها هستند / بی بی را با سرُم آویزان به C-C-U بردند. وقتی بیرون می‌رفتیم هنوز ناله و شیون از بخش مسمومین فضای بیمارستان را پُر کرده بود.» و گویی این ناله و شیون، سمی است که فضای بیمارستان را پُر کرده است.

پانویس

* داستان «شانس»، چاپ شده در ادبستان شمارهٔ ۳۶

ادبیات

□ تنگه زانکوها
حسین بهزاد ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۷ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ دلاویزتر از سبز
علی مؤذنی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ ص ـ ۴۴۰ ریال.

□ نیزار آشفته (مجموعهٔ شعر)
کامران زمانی ـ نشر یادآوران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۸ ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ من زندانی صدام بودم
ملااصغر علی محمد جعفر ـ ترجمه: محمدرضا ترکی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۰ ص ـ ۴۰۰ ریال.

□ بر لبه پرتگاه
محمدرضا بایرامی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ ص ـ ۴۴۰ ریال.

□ یك مشت خاك
محمدعلی گودینی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۷ ص ـ ۲۰۰ ریال.

□ دو رکاب و چهارپا
محمد حمزه زاده ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۰ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ یایراق (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن صحرا)
یوسف قوجق و محمود عطا گزلی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۹ ص ـ ۵۶۰ ریال.

□ در بی کرانهٔ آبی (مجموعه شعر)
ضیاءالدین ترابی ـ نشر دنیای نو ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۰ ص ـ ۱۶۵۰ ریال.

□ لویی بریل
مارگریت دیویدسن ـ ترجمه: شهلا طهماسبی ـ انتشارات هیرمند ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۲ص ـ ۶۹ تومان.

□ هفت کوه و هفت دریا آنطرفتر
موسی علیجانی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۷۱ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ چشمان دفن شدگان
میگل آنخل آستوریاس ـ ترجمه: م. سجودی ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۳۴ص ـ ۷۵۰۰ ریال.

□ نقد و تفسیر آثار صادق هدایت
محمدرضا قربانی ـ ناشر: ژرف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۸ص ـ ۲۱۰۰ ریال.

□ رویا
دانیل استیل ـ ترجمه: استل فقیه و شیوا رویگریان ـ انتشارات میلاد ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۷۸ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ کلاس عشق
عباس چلیپا ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۸۷ص ـ ۸۰۰ریال.

□ ریشه‌های تاریخی قصه پریان «بررسی ساختاری و تاریخی قصه‌های پریان»
ولادیمیر پراپ ـ ترجمه: دکتر فریدون بدره ای ـ ناشر: انتشارات توس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۹۲ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ لایروز مهتاب عروسی کرد (مجموعه داستان)
شهرام شفیعی ـ ناشر: شرکت رجای فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۸ص ـ ۵۰۰ ریال.

□ سیریا، سیریا
منیرو روانی پور ـ انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۹ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ ژرفای افتخار (داستان زندگی کامیل پیسارو نقاش امپرسیونیست)
ایروینگ استون ـ ترجمه: پرتو اشراق ـ انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۶۷۱ص ـ ۵۵۰۰ ریال.

□ گلستان
شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی ـ انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۰۴ص ـ ۱۱۵۰ ریال.

□ بوستان
شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی ـ انتشارات بین‌المللی الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۶۳ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ موسیقی شعر نیما
حمید حسنی ـ انتشارات زمان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال

□ شاهنامه آخرش خوش است
دکتر باستانی پاریزی ـ انتشارات عطایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۹۴ ص ـ ۸۵۰۰ ریال.

□ مدار صفر درجه (سه جلد)
احمد محمود ـ انتشارات معین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۷۸۲ ص ـ ۱۴۰۰۰ ریال

□ غربستان (مجموعه شعر)
محمدعلی جواهری (رواهیج) ـ نشر توسعه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۰۲ ص ـ ۹۰ تومان.

□ یگانه
ریچارد باخ ـ ترجمه: سپیده عندلیب ـ نشر قطره ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۹۴ ص ـ ۲۷۰۰ ریال

□ یادداشتها و اندیشه‌ها
عبدالحسین زرین کوب ـ انتشارات اساطیر ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۳۲ ص ـ ۶۴۰۰ ریال.

□ ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز
دکتر ایران کلباسی ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۴ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ عشق در ادب فارسی
دکتر ارژنگ مدی ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۹۸ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ جناس در پهنه ادب فارسی
دکتر جلیل تجلیل ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۶ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ صد حکایت ذن
گزینش و ترجمه: دل آرا قهرمان ـ نشر تاریخ ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶۰ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ شاخه‌های شکسته
محمدحسین کیانپور ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴ص ـ ۲۸۰ ریال.



نرخ اشتراك ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	یکساله	ششماهه	سه ماهه
پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	۸۰۰۰ ریال	۴۰۰۰ ریال	۲۰۰۰ ریال
اروپا	۹۵۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال
ژاپن، هندوستان	۱۱۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال
آمریکا، چین و کانادا	۱۳۰۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال
استرالیا	۱۳۲۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترك

مدت اشتراك

آدرس مشترك لطفاً به لاتین نوشته شود

آدرس و شماره تلفن تقاضاکننده اشتراک :

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

تاریخ

□ لولای سه قاره

شمس‌الدین رحمانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۷۵ ص ـ ۸۸۰ ریال.

□ واقعه کشف حجاب

به کوشش: سازمان مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی و مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی ـ با مقدمه: دکتر رضا شعبانی و دکتر غلامحسین زرگرنژاد چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۸۴ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی دکتر محمد محمدی ملایری ـ انتشارات یزدان ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۲۴ ص ـ ۷۰۰۰ ریال.

□ مصدق، نفت، ناسیونالیسم ایرانی

جیمز بیل ـ ویلیام راجر لویس ـ ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی، کاوه بیات ـ نشر گفتار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۷۶ ص ـ ۴۸۰۰ ریال.

خاطرات

□ اگر دانه نمیرد

آندره ژید ـ ترجمه: همایون نوراحمر ـ انتشارات نیلوفر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۷۸ ص ـ ۲۳۰۰ ریال.

□ لحظه‌های گریز

(خاطرات چند تن از اسرای عراقی) ـ ترجمه: حمید محمدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶۰ ص ـ ۸۰۰ ریال.

دین

□ توبه کنندگان

ابومحمد موفق الدین بن قدام المقدسی ـ ترجمه و توضیح ـ دکتر محمود مهدوی دامغانی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۵۲ص ـ ۱۸۰۰ ریال.

□ صحیفهٔ نور (جلد ششم)

مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی قدس سره الشریف ـ ناشر: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۷۹ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

روانشناسی

□ روانشناسی کودك (حرکت، تلاش، تکاپو)

حسین نجاتی ـ ناشر: انتشارات فراروان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۶۰ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

زندگینامه

□ زمان و زندگی استاد پورداود

گزارش: علی اصغر مصطفوی ـ ناشر: مؤلف ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۶۳ ص ـ ۴۵۰۰ ریال

سیاست

□ توسعه و مبانی در تمدن غرب

شهید مرتضی آوینی ـ ناشر: مرکز حفظ و نشر آثار دفاع مقدس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۷ص ـ ۱۵۰ تومان.

کودکان

□ حاشیه دوزی

طرح و اجرا: سیمین دخت مقدم ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۴ ص ـ ۳۴۰ ریال.

□ چطور آسمان به زمین افتاد

سرور پوریا ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲ ص ـ ۲۲۰ ریال.

□ نمایش عروسکی، گام به گام

بهروز غریب پور ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۸۰ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ کی برنده شد؟

وانگ زنهوا ـ ترجمه: شهلا بارفروش ـ تصویر: جیانگ چنگان، ووداشینگ ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶ ص.

□ تابستان دهکدهٔ ما

نوراحق پرست ـ تصویرگر: هادی جمالی ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۵ ص ـ ۲۰۰ ریال

□ من چی نقاشی کنم؟

فریبا صدیقیم ـ تصویر: هادی ابراهیم زاده ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴ ص ـ ۳۰۰ ریال.

□ کلاغ تشنه

جعفر ابراهیمی (شاهد) ـ تصویر: احمد وکیلی ـ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲ ص ـ ۲۲۰ ریال.

مجموعه‌ها

□ ردّ (گفت و گزار سهنج)

محمود دولت آبادی ـ نشر چشمه و نشر پارسی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۹۴ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ وام واژه‌های ایرانی میانه غربی در زبان ارمنی

ماریا ایوازیان ـ انتشارات پژوهشگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۳ ص ـ ۱۸۰۰ ریال

نمایشنامه

□ راز پنهان

حجت‌الله سیفی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۲ ص ـ ۳۶۰ ریال.

□ چگونه ۲۰ ماهی بین ۱۰ نفر تقسیم می شود؟

داوود کیانیان ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۸ ص ـ ۳۵۰ ریال.

هنر

□ پسر انسان (شرح موضوعی نقاشیهای میکل آنژ در نمازخانهٔ سیستین)

ساسان فاطمی ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۷۴، ص ـ ۲۳۵۰ ریال.

□ آموزش هنرهای تجسمی قدم به قدم

گای هایرد و مری راوز ـ ترجمهٔ سیدمهدی شجاعی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۱ ص ـ ۲۰۰ تومان


یا حسین مظلوم
حسین راه‌کوه ۱۳۷۳
آینه ذات هو

